

DUE DATE SLIP**GOVT. COLLEGE, LIBRARY****KOTA (Raj)**

Students can retain library books only for two weeks at the most

BORROWER S No.	DUE DTATE	SIGNATURE

ध्वनिसिद्धान्त

का

काव्यशास्त्रीय,

सौन्दर्यशास्त्रीय

और

समाजमनोवैज्ञानिक

अध्ययन

॥ इलाहाबाद विश्वविद्यालय की डी० लिट् उपाधि के लिए स्वीकृत शोधप्रबन्ध

ध्वनिसिद्धान्त का काव्यशास्त्रीय, सौन्दर्य शास्त्रीय और समाजमनोवैज्ञानिक अध्ययन

•

डॉ० कृष्णकुमार शर्मा

एम. ए. (हिन्दी-संस्कृत), पी. एच. डी., डी लिट्



अभिनव भारती

४२-सम्मेलन मार्ग • इलाहाबाद २११००३

© डॉ० कृष्णकुमार शर्मा
प्रवक्ता, स्नातकोत्तर विभाग, उदयपुर, विश्वविद्यालय

प्रथम संस्करण वसंत पंचमी-१९७५

U91.43
N75
65755

मिश्रप्रसाद मेहरोत्रा द्वारा अभिनव भारती ८२, सम्मेलन मार्ग, इलाहाबाद २११००३ से
क्रांतित एव पद्मलाल सोनकर द्वारा राष्ट्रीय मुद्रणालय, सम्मेलन मार्ग, इलाहाबाद से मुद्रित

प्रस्तावना

आनन्दवर्धनप्रतिपादित ध्वनिसिद्धान्त भारतीय काव्यशास्त्र परम्परा की अन्यतम उपलब्धि है। यह सिद्धान्त काव्य, काव्यरचना-प्रक्रिया और काव्य-सौन्दर्य के व्यापक प्रतिमानों को प्रस्तुत करता है।

आनन्दवर्धन का युग (ईसा ८५५-८८३) धर्म और दर्शन की दृष्टि से भी वैविध्यपूर्ण था। जंकर के अद्वैत सिद्धान्त का प्रतिपादन हो चुका था। अद्वैत सिद्धान्त पारमार्थिक रूप से एक द्रव्य की स्थापना करते हुए व्यावहारिक दृष्टि से गुण को भी स्वीकार करता है। प्रो० हिरियन्ना ने धर्म, दर्शन, काव्य और काव्य-शास्त्र में भारतीय मानस को सहजमूर्तता का उद्घाटन करते हुए कविता और आलोचना के विकास की समांतरता को प्रकट किया है।^१ वैदिक काव्य को विपुल प्रकृति और उसकी शक्तियाँ था, बलासीकल काव्य में प्रकृति के स्वतंत्र पर अनुभूति को स्वीकार किया गया।^२ इस प्रकार कवि की दृष्टि बाहर से भीतर की ओर स्थानान्तरित हुई। दार्शनिक विचारणा में भी यह दृष्टि-सादृश्य है। ब्रह्म और जगत् की एकता का प्रतिपादन, असंख्य देवताओं को मान्यता से चक्रवर्त्य एक अन्तर्ग्रामों की धारणा यही थी है। काव्यशास्त्र के क्षेत्र में भी यही वृत्ति है।^३ 'आमह' और उद्भूत दोष-गुण और अलंकारादि बाह्य तत्त्वों के विवेचन में काव्यशास्त्र को बाँध रहे हैं। आनन्दवर्धन ने इन तत्त्वों से उठकर काव्य के आत्मा प्रतीयमान अर्थ की चर्चा की। यह सिद्धान्त आत्मा सिद्धान्त के पूर्ण स्रष्टा है। जैसे जगत् के उपादान और अनुभव स्वयं में सत्य नहीं है वरन् एक चरम सत्य की विविधरूपा, किन्तु अपूर्ण अभिव्यक्ति है, उसी प्रकार शब्द और वाच्यार्थ कविता के बाह्य रूपाकार है, जब तक सहृदय इस बाह्य को भेद कर कविता के चरम प्रतीयमान अर्थ तक नहीं पहुँचता उसे चित्तविस्तार रूपा चमत्कृति की अनुभूति नहीं हो सकती। यह धारणा भ्रम की वेदान्ती विचारणा के अनुकूल है। इसी प्रकार आनन्दवर्धन 'स एव अर्थः काव्यस्यात्मा' कहकर भी ध्वनि में धस्तु और श्र्लंकार की वाच्यप्रतिशयो प्रतीयमानता को स्वीकार करते हैं।

पारमार्थिक और व्यावहारिक दृष्टि-भेद उस युग का सत्य था। आनन्दवर्धन का सिद्धान्त काव्य के सन्दर्भ में इस युग सत्य का प्रमाण है। ऐसा प्रतीत होता है

१. डॉ० रामचन्द्र द्विवेदी 'एम० हिरियन्नाज स्पूज आन पिअरी आव पोएट्री' (निबन्ध)

२. आर्ट एक्सपीरीएन्स, एम० हिरियन्ना, पृ० ६

जैम जानन्दवर्धन का व्यक्तित्व दा स्तरा में गवरण करता है। एक स्तर ध्वन्यालोके के प्रथम और द्वितीय उदात्त में है जहाँ 'स एवार्थ' कहा गया है, द्वितीय स्तर की प्रतीति चतुर्थ उदात्त में होती है। जिसमें अनन्त काव्य-भाषा को स्वीकृति दी गई है। जानन्दवर्धन एक ओर कवि का प्रतीयमानता का मार्ग दिखाते हैं कि कहीं चरमता नहीं है वाक्याथ तक ही मोमिन नहीं रहना। प्रतीयमानता के चरम तक, जो काव्य सृजन का चरम बिन्दु है—पहुँचना है। दूसरी ओर जान दवर्धन सहृदय का विधान करते हैं कि सहृदय है तो स्वयं प्रतीयमान अर्थ का पा हो गया।

जानन्दवर्धन को दृष्टि में मौन्द्य वस्तुनिष्ठ ज्ञान हुए भी सहृदय की अपेक्षा रहता है। सहृदय व अभाव में मौन्द्य है यह क्यों रहना? और वस्तु मौन्द्य में अभाव में सहृदय मौन्द्य पाया भा क्यों?

ध्वनिमिदधान्त काव्य की रचना प्रक्रिया का सिद्धांत है। कवि का अनुभूति है। रस रूप अथ में पारणन होती है। कवि की लौकिक अनुभूति दुःख-मुखात्मक और वैयक्तिक है जब यह काव्यरूप में परिणत होती है तो रस कहलाती है। यह रसरूप अनुभूति प्रमाणा के हृदय में व्यक्त होती है। ध्वन्यालोके के अनुसार जानन्दवर्धन के मन का प्रस्तुत करने में जान कैम ॥०॥ नेवाप्रसाद द्विवेदी रस का चित्र 'प्रमातानिष्ठ' चित्र करते हैं।

व्यवस्था प्रति पत्र आधुन ध्वनिमिदधान्त काव्याथ का सार्वभौम व्याख्या प्रस्तुत करता है। प्रस्तुत अवयव का विशिष्ट मन है ध्वनिमिदधान्त प्रतिपादित विचारणाएँ कविता के मौन्द्य और उसकी अनुभूति में सम्मेलन समस्याका का समाधान तो करती हैं। सृजन-प्रक्रिया विषयक मुचितित निष्कर्ष भी उपस्थित करती हैं। अब इस सिद्धांत में प्रस्तुत विषय आधुनिक तो क्या, किसी भी युग की कविता के लिए सगन है।

प्रस्तुत शोध प्रबंध ध्वनिमिदधान्त या नए ज्ञान के प्रकाश में व्याख्या करते हुए भारतीय काव्यशास्त्र के निषेध के युग में उसकी प्रामाणिकता पुन प्रतिपादित करना है।

ध्वनिमिदधान्त के दो रूप हैं—सामान्य और विशिष्ट। सामान्य स्वरूप सभी रसाज्ञा के मौन्द्य का व्याख्या हेतु सगन है। सान्ध्य का स्वरूप, आधान और अनुभूति तथा मौन्द्यविषयक अथ समस्याका के सदन में जानन्दवर्धन ने जो धारणाएँ रसा का नाम शताब्दी में उपस्थित का था उनका मूल्यवत्ता भरित करारा के प्रसंग में आधुनिक मौन्द्यशास्त्रिका की विचारणाका से प्रमाणित होता है। ध्वनिमिदधान्त के दृग स्वरूप का, नानिक् राश के सन्दर्भ में व्याख्या द्विदो में प्रथम बार इस शोध-प्रबन्ध में की जा रहा है। यह इस सिद्धान्त की, इस प्रकाश में पुन व्याख्या है।

भरत या रसमिदधान्त नाट्य सन्दर्भीय है। काव्य में रस के स्वरूप का विधान जानन्दवर्धन ने ही दिया है। काव्य में रस प्रतीयमान अर्थरूप में ही यह मकता है।

एक ओर आनन्दवर्धन ने रस और कवि की अनुभूति का सम्बन्ध स्थापित किया है दूसरी ओर सहृदय की अनिवार्यता ज्ञापित कर रस का सम्बन्ध उसकी चित्तवृत्तियों से जोड़ा है। डॉ० नगेन्द्र ने रस को काव्य का सार तत्त्व कहते हुए ध्वनिसिद्धान्त में रस-सिद्धान्त की अपेक्षा कल्पना पर बल और अनुभूति की गुणभूतता की चर्चा की है। यह विचारणा उपयुक्त नहीं है। आनन्दवर्धन ने कवि की अनुभूति को ही रस रूप में परिणत माना है—

काव्यस्यात्मा स एवार्थस्तथा चादिकवेः पुरा ।

कौञ्चद्वन्द्ववियोगोत्थः शोकः श्लोकत्वमापतः ॥

उपर्युक्त कारिका में 'शोक' अनुभूति के काव्यात्मरूप अर्थ में परिणत होने का ही कथन है। अतः यह नहीं कहा जा सकता है कि ध्वनिसिद्धान्त में अनुभूति का गौण स्थान है। सब यह है कि डॉ० नगेन्द्र कथित व्यापक 'रस-सिद्धान्त' आनन्दवर्धन के ध्वनिसिद्धान्त की रस-ध्वनि का ही विवेचन है, भरत के मूल रस सिद्धान्त का नहीं। ध्वनिसिद्धान्त के इस काव्यशास्त्रीय पक्ष का उद्घाटन इस शोध ग्रन्थ में किया गया है।

ध्वनिसिद्धान्त काव्य-रचना-प्रक्रिया का विवेचन भी करता है। कवि की अनुभूति काव्यसृजन की प्रक्रिया में प्रतीयमान होकर व्यक्त होती है। काव्यात्मक आवेग और नियंत्रण का द्वन्द्व अनुभूति को प्रतीयमान होने को बाध्य करता है। अतएव अनुभूति की काव्यगत प्रतीयमानता आधुनिक समाजमनोवैज्ञानिक शोधों से प्रमाणित तथ्य है। आधुनिक कविता के जल्प-उपादान—प्रतीक, विम्ब और पुराक्याय आदि भी कवि की मूल अनुभूति को ही व्यञ्जित करते हैं। इस दृष्टि से विम्ब और प्रतीक का विवेचन प्रथम बार इस ग्रन्थ में किया गया है। इस प्रकार यह शोध ग्रन्थ ध्वनिसिद्धान्त को नई दृष्टि से पुनः प्रस्तुत करता है।

प्रस्तुत ग्रन्थ में नौ अध्याय, उपसंहार और एक परिशिष्ट है।

प्रथम चार अध्यायों में यह बतलाया गया है कि परम्परा काव्यशास्त्र में प्रतिफलित काव्यात्मा, अलंकार, गुण आदि की मान्यताओं का मूल स्रोत ध्वन्यालोक ही है। पंचम अध्याय में आधुनिक जैलीशास्त्र की दृष्टि से ध्वनिसिद्धान्त पर विचार कर यह सिद्ध किया गया है कि आधुनिक जैलीशास्त्र की कविता-विश्लेषण-प्रणाली यही है जो ध्वनिसिद्धान्त में भाषा अवयवों की व्यञ्जकता के सन्दर्भ में कही गई है, इसी अध्याय में जर्मन काव्यशास्त्री वीमरविश्व की काव्य-व्यवस्था के समकक्ष ध्वनिसिद्धान्त को एक काव्य-व्यवस्था के रूप में देखा गया है।

छठे अध्याय में आधुनिक सौन्दर्यशास्त्रियों, कलाकारों और कलाविदों की मान्यताओं के संदर्भ में ध्वनिसिद्धान्त के सौन्दर्यशास्त्रीय पक्ष का विवेचन किया

गया है। सातवें अध्याय में कविता की प्रभावितता और फारफाउण्डेड विधियाँ के प्रकाश में व्यञ्जक अवयवों का विवेचन है। आठवें अध्याय में समाजमनोविज्ञान के प्रमाणों से यह प्रमाणित किया गया है कि कविता में कवि की अनुभूति प्रतीयमान होकर ही व्यक्त होती है।

नवम अध्याय में विषय, प्रतीक और पुराण्यन की व्यञ्जकता में दो कविता के उद्धरण देकर विवेचित की गई है। उपसंहार में वृत्तिपरिचय निम्न है। परिशिष्ट १ में डॉ० नगेन्द्र का भेजे गए प्रश्न एवं उनके उत्तर हैं।

'ध्वनिसिद्धान्त' पर कुछ पाए हुए हैं उन्हें तीन वर्गों में रखा जा सकता है। प्रथम वर्ग में वे ग्रन्थ हैं जो ध्वनिसिद्धान्त के शब्दशक्ति पर नए शास्त्राध्ययन विवेचन प्रस्तुत करते हैं जैसे डा० भोलानाथकर द्वारा 'ध्वनि सम्प्रदाय और उसके सिद्धान्त'। इस ग्रन्थ में व्यञ्जना शक्ति से सम्बन्धित शास्त्रीय विवेचन है। द्वितीय प्रकार के वे ग्रन्थ हैं जिनमें ध्वनिसिद्धान्त का किञ्चित् व्याख्याओं के माध्यम से उपस्थित किया गया है। डॉ० रेवाप्रसाद द्विवेदी द्वारा 'आनन्दवर्धन' ग्रन्थ इसी कोटि का है। तृतीय कोटि में वे साहित्यशास्त्र सम्बन्धी ग्रन्थ हैं जो साहित्यशास्त्र के अन्य संप्रदायों के साथ ध्वनि सम्प्रदाय का भी विवरण देने हैं। इसके अतिरिक्त अंग्रेजी में डा० कृष्णमूर्ति, डॉ० हिरियमा, कृष्ण चैतन्य आदि के काव्य ध्वनिसिद्धान्त पर सूचन सकेत में दत्त हैं। इस पृष्ठभूमि में प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध की विषयवस्तु परीक्षणीय है।

अन्त में, मैं उन सभी प्राचीन और अर्वाचीन काव्यशास्त्रियों के प्रति आभार प्रकट करता हूँ जिनके ग्रन्थों का अध्ययन मैंने इस शोध प्रबन्ध के लिए किया है। आदरणीय डा० नगेन्द्र वं प्रति आभार प्रकट करता हूँ जिन्होंने अत्यन्त व्यस्त रहते हुए भी शकाब्द का समाधान करने की कृपा की है।

इस ग्रन्थ की गृहापक ग्रन्थ-मूची की अकारादि प्रमत्त में तकनीकी स्वरूप, उदयपुर विश्वविद्यालय के सहायक पुस्तकालयाध्यक्ष श्रीनारायण नाटानी ने दिया है, उनका कृतज्ञ हूँ।

डॉ० लक्ष्मीनारायण वाण्येय आचार्य तथा अध्यक्ष, हिन्दी विभाग, इलाहाबाद विश्वविद्यालय के परामर्श में यह ग्रन्थ लिखा जा सका है, उनके प्रति कुछ भी कह पार मैं ऋणमुक्त नहीं हो सकता, न होना चाहता हूँ।

अन्त में उत्तर प्रदेश में विद्युत् संचार और वाण्य का अप्रत्याशित कमी के बाद भी हिन्दी के पुराने प्रकार एवं अभिनव भारतीय के संचारक श्री रामेश्वरप्रसाद मेहरोत्रा ने जिस तत्परता से ग्रन्थ का प्रकाशन में रुचि ली है उसका मैं बहुत अधिक धन्यवाद के पात्र हूँ।

विषय-सूची

अध्याय १ : ध्वनिसिद्धान्त : प्रेरणा और सिद्धि

१-४३

प्रेरणा, श्रूयमाण प्रक्रिया के अंग, नाद, स्फोट, व्यंग्य-व्यञ्जक भाव, ध्वनि, अभाववादियों के विकल्प, लक्षणा में ध्वनि के अन्तर्भाव का निषेध, वाच्यार्थ से व्यंग्यार्थ भेद की युक्ति-प्रणाली, वाच्यार्थ और व्यंग्यार्थ के विषयगत भेद का प्रतिपादन, रसादि की व्यंग्यता, अलंकारादि में ध्वनि के अंतर्भाव का निषेध, व्यंग्यार्थ के लक्ष्यार्थ में अंतर्भाव का निषेध, ध्वनि की अनाद्येयता का निवारण, वाच्यार्थ और व्यंग्यार्थ में घट-प्रदीप न्याय, व्यंग्यार्थ के वाच्यत्व-निषेध का एक और तर्क, आश्रय-भेद से व्यञ्जकत्व की प्रामाणिकता, लक्षकत्व और व्यञ्जकत्व भेद प्रकरण, भीमांसक और व्यञ्जना, अनुमान और व्यञ्जना, वाच्यार्थ और व्यंग्यार्थ भेद प्रकरण, अभिधामूलक संलक्ष्यक्रम व्यंग्य ध्वनि और व्यञ्जना, अर्थशक्त्युत्पन्न ध्वनि और व्यञ्जना, संकेतग्रह के आधार, निषिद्धोपेत सामान्यम्, नैमित्तिकानुसारेण निमित्तानि कल्प्यन्ते, भट्ट लोल्लट का व्यञ्जना-विरोधी मत, विषं भक्ष्य आदि..., व्यंग्यार्थ की वाच्यता निवारण के अन्य तर्क, वाच्यार्थ और व्यंग्यार्थ की भिन्नता के अन्य प्रमाण, व्यञ्जना की लक्षणागम्यता का निषेध, वेदान्तियों का अलंकार्यतावाद और व्यञ्जना, महिम भट्ट और व्यञ्जना ।

अध्याय २ : रसध्वनि का स्वरूप

४४-८२

रससिद्धान्त वनाम ध्वनिसिद्धान्त, काव्य का आत्मा, रसध्वनि का महत्त्व, काव्य के संदर्भ में रस की परिमाणा, रस का स्वरूप, रस का स्थान, रसनिष्पत्ति, साधारणीकरण, रसादि अलंकार ।

अध्याय ३ : गुण, अलंकार और संघटना

८३-११०

रस और गुण, आनन्दवर्धन की गुण विषयक स्थापनाएँ, डॉ० नगेन्द्र के मत की आलोचना, एक वीते के बराबर...कविता का विश्लेषण, रस और अलंकार, अलंकार निबन्धन के सूत्र, वर्ण, पद, वाक्य और संघटना की रस-व्यञ्जकता, वर्णों की रसद्योतकता, पदावयव की द्योतकता, वाक्य की द्योतकता, संघटना, विभिन्न मत, संघटना-निषामक तत्त्व, प्रबन्ध-व्यञ्जकता ।

अध्याय ४ रम-विरोध, अगोरस, शातरस और भावसम्पदा का समाहार १११-१४८

रम विरोध और उनका परिहार, विरोधी रसों के निवन्धन का नियम, काव्य में एक ही रस का निवन्धन, शान्तरस, भावसम्पदा की ध्वनिसिद्धान्तीय व्याख्या, सलस्यक्रम व्यंग्य-विवेचन, शब्दशक्तिमूला के उदाहरण, शब्दशक्तिमूला ध्वनि और अभिधा विमर्श, महिम भट्ट और शब्दशक्तिमूला ध्वनि, शब्दशक्त्युद्भव और अनुमान, अर्थशक्त्युत्प, कव्य को व्यक्त करने की विधियाँ प्रतीयमान अर्थ के प्रकार, भोर का धारणा अठेरी कविता का विश्लेषण, आक्षेप बलकार ध्वनि का उदाहरण, अन्कार ध्वनि का प्रयोजन ।

अध्याय ५ ध्वनिसिद्धान्त और शैली-विज्ञान १४९-१६७

शैली स्वरूप, परिभाषा, नव कर्ष सम्प्रदाय और हैलीडे के मत, शैलीशास्त्र में विश्लेषण की प्रणाली, सामञ्जस्य, अमामान्य प्रयोग, ध्वनिसिद्धान्त में शैलीशास्त्रीय विश्लेषण के सूत्र, न्यक्कारों आदि श्लोक का विश्लेषण, 'कितना चौड़ा पाट नदी का ' कविता का शैलीशास्त्रीय विश्लेषण मनकण्डे धीवरविश का काव्य-व्यवस्था, ध्वनिसिद्धान्त एक काव्य-व्यवस्था ।

अध्याय ६ ध्वनिसिद्धान्त और सौन्दर्यशास्त्रीय सदर्थ १६८-२०६

भारतीय परम्परा और सौन्दर्य-चिन्ता, सौन्दर्यशास्त्र और काव्यशास्त्र, 'उ' के मत का सङ्केत, ध्वनिसिद्धान्त और सौन्दर्यशास्त्रीय निकष, बला सौन्दर्य की प्रतीयमानता, बला प्रतीक का वैशिष्ट्य, सङ्केत और प्रतीयमान सौन्दर्य, चित्रकला-सौन्दर्य की प्रतीयमानता, मूर्तिबला-सौन्दर्य, आर० नोली का मत, आनन्दवर्धन का सौन्दर्य विषयक मत, 'प्रतीयमान ' आदि कारिका की व्याख्या, कव्य की प्रतीयमानता ही सौन्दर्य का आधार, मूलनवा की प्रतीति, कवि प्रतिभा की अनन्तता, रमणीय अर्थों की अनन्तता, प्रतीयमानता 'रम्य' की कसीटी, सौन्दर्य की वस्तुनिष्ठता और विषयनिष्ठता विमर्श, थरस्तू का मत, सन्नायना का मत, बाण्ट का मत, टाग्टाय का बला विषयक मत, भारतीय दृष्टि, आनन्दवर्धन की धारणाएँ, सौन्दर्यानुभूति, सौन्दर्यानुभूति और पाश्चात्य-चिन्तन, भावप्रवणतावाद, उदनुभूति, परिष्करण, सुखवाद, मानसिक अन्तराल, निष्कर्ष, स्थाप्य कला और सौन्दर्यानुभूति, सङ्केत-सौन्दर्यानुभूति, सौन्दर्य का सङ्केत सवेद्यत्व, श्रोता के प्रकार, श्रोत्रिय का सङ्केत ।

अध्याय ७ : व्यञ्जकत्व : सौन्दर्योपादान -

संस्कृत २१०-२२३

ध्वनिसिद्धान्त में व्यञ्जकत्व-वारणा, प्रभाविता और फोरप्रोजेक्टिंग, कविता की भाषा और प्रतिमान से विषयन, सुबन्त का व्यञ्जकत्व, क्रियापद का व्यञ्जकत्व, कारक का व्यञ्जकत्व, निपात का व्यञ्जकत्व, काल का व्यञ्जकत्व ।

अध्याय ८ : ध्वनिसिद्धान्त और समाज मनोवैज्ञानिक संदर्भ २२४-२५४

अनुभूति की प्रतीयमानता, काव्य का प्रेरणा-सत्त्व आवेग और नियंत्रण, मानव प्रकृति के दो अंश, काव्यात्मक आवेग ऊर्जा का स्वरूप, चित्र, 'आह वह मुख...'। कविता का उदाहरण, आवेग और नियंत्रण का द्वन्द्व, रचना प्रक्रिया-विस्थापन, विरूपण आदि, प्रक्रिया में अनुभूति की प्रतीयमानता, भ्रम धार्मिक... उदाहरण, 'दृष्टि' है... उदाहरण, 'वन्द्यरूप...' उदाहरण, 'अनुरागवती संभ्या' उदाहरण, 'विजय वन बल्लरी...' कविता का विश्लेषण, पंथ का संदर्भ, 'कोन तुम संसृति...' उदाहरण का विश्लेषण, पारिवेशिक सत्ताजन्य नियन्त्रण और कलात्मकता, मुक्तिबोध और कलासृजन के तीन क्षण, आनन्दवर्धनकृत काव्य प्रक्रिया चिन्तन ।

अध्याय ९ : प्रतीक विम्ब और मिथ की व्यञ्जकता २५५-२८६

प्रतीक और अर्थ व्यञ्जना, प्रतीक-अर्थ प्रतीति के द्वन्द्व, प्रतीक, अन्वोक्ति नहीं है, अरवान कृत प्रतीक वर्गीकरण का विमर्श, प्रतीक-प्रयोग-प्रक्रिया, संलक्ष्यक्रम व्यञ्ज्य और प्रतीक, कविताओं प्रतीक प्रयोग का विश्लेषण 'कितनी द्रुपदा...', 'मैं वहाँ शम्भूक...', 'युग की गंगा...', 'अबे सुन वे गुलाब', 'शांति का मोची', 'धू-धू जले रही...', 'सौरहा सोप अधिमाला', 'साँप...', 'प्रात होते रात होते...', 'गिरगिट...', 'हम निहारते रूप...' ।

विम्ब और अर्थ व्यञ्जना, विम्ब और सकेमन प्रक्रिया, विम्बविधान और अर्थ, चित्र, डॉ० नगेन्द्र का विम्ब विषयक मत, कविता में विम्ब-प्रयोग का विश्लेषण—'सुख केवल मुख...', 'मेखल.कार पर्वत अपार...', 'बाग के बाहर ये झोपड़े...', 'एक दीते के बराबर', 'सोपिया...', 'ससाध्यवीणा', 'चक्रव्यूह', 'एक दाँव, जब फूटा सुनहला...', मिथ और संघनन, अर्थ व्यञ्जना, भागीरथ, युधिष्ठिर, भीम, गदा, व्यास, द्रौपदी, कृष्ण, सोहनी-महीबास, क्रीञ्च वल्मीक ।

उपसंहार

२८७-२८९

परिशिष्ट

सहायक ग्रन्थ सूची

सकेत सूची

मू० ना० शु०	मूर्य नारायण शुक्ल
ध० स०	बहोदा सस्करण
मा० शा०	नाट्यशास्त्र
आ० वि०	आचार्य विश्वेश्वर
का० प्र०	काव्य प्रकाश
आ० प्र०	आनन्द प्रकाश
हि० अ० भा०	हिन्दी अभिनव भारती
भा० का० शा०	भारतीय काव्यशास्त्र
ध्व०	ध्वन्यालोक
रे० प्र०	रेवाप्रसाद
हि० व० ओ०	हिन्दी वक्रोक्तिजीवित
ओ० वि० च०	औचित्यविचारचर्चा
ज० पा०	जगन्नाथ पाठक

अध्याय प्रथम

ध्वनिसिद्धान्तः प्रेरणा और सिद्धि

१-१ प्रेरणा—आचार्य आनन्दवर्धन द्वारा प्रतिपादित ध्वनिसिद्धान्त व्यंजना-व्यापार पर आधृत है। आनन्दवर्धन ने वाच्यार्थ से व्यतिरिक्त प्रतीयमान अर्थ को व्यंग्यार्थ कहा है और व्यंग्यार्थ की प्रतीति “व्यंजना” द्वारा सिद्ध की है। प्रतीयमान अर्थ के अस्तित्व की ओर आनन्दवर्धन के पूर्व भी संकेत किये जाते रहे थे, परन्तु इसकी सर्वप्रथम निर्भ्रान्त स्थापना ध्वन्यालोक में ही सम्पन्न हुई है। “ध्वन्यालोक” में आचार्य आनन्दवर्धन ने स्पष्ट लिखा है कि यह सिद्धान्त विद्वानों द्वारा पूर्वतः संकेतित भूमिका पर आधृत है। निम्नलिखित श्लोक का ‘सूरिभिः’ पद आनन्दवर्धन की इसी भावना को व्यक्त करता है—

यत्रार्थः शब्दो वा तमयमुपसर्जनीकृतस्यापी ।

व्यक्तः काव्यविशेषः स ध्वनिरिति सूरिभिः कथितः ॥^१

वृत्ति में लिखा गया है—सूरिभिः कथितः इति विद्वदुपपत्तेयमुक्तिः, न तु यथा-कथञ्चित् प्रवृत्तेति प्रतिपाद्यते। प्रथमे हि विद्वांसो वैयाकरणाः।^२ वैयाकरण-श्रूयमाण वर्णों में ‘ध्वनि’ का व्यपदेश करते हैं—ते च श्रूयमाणेषु वर्णेषु ध्वनिरिति व्यवहरन्ति।^३ इस प्रकार आनन्दवर्धन की व्यंजना और ‘ध्वनि’ का प्रेरणास्रोत वैयाकरणों का ‘श्रूयमाण वर्णों में ध्वनि’ का व्यवहार है। अतः व्यंजना सम्बन्धी धारणा और व्यंजकत्व व्यापार द्वारा प्रतीत व्यंग्यार्थ की प्रेरणा को भली भाँति समझने के लिये वैयाकरणों के श्रूयमाण वर्ण-विषयक सिद्धान्त को स्पष्ट करना अपेक्षित है। जिस ‘आधार’ (श्रूयमाणेषु वर्णेषु...आदि) का संकेत आनन्दवर्धन ने किया है—उसका मूल-स्थापन स्फोटायन ने किया था, परन्तु वह विस्तार न पा सका। सर्वप्रथम, ‘स्फोट’^४ शब्द का प्रयोग कर पतञ्जलि ने उस पूर्व परम्परा का निर्देश किया है।

१. आनन्दवर्धन, ध्वन्यालोक, वात्सप्रिया टीका, पृ० १०३

२. वही, पृ० १३२

३. वही, पृ० १३३

४. जोशी ‘प्रतिभादर्शन’, पृ० ३१७

परन्तु इस सिद्धान्त की पूर्ण व्याख्या भर्तृहरि के 'वाक्यपदीय' ग्रन्थ में उपलब्ध होती है।

१-२ श्रूयमाण प्रक्रिया के अंग—'श्रूयमाणवर्ण' प्रक्रिया के दो अंग। एक श्रूयमाण वर्ण ('वाक्') की उत्पत्ति और द्वितीय, इस वाक् का श्रोता द्वारा ग्रहण है। वाक् की उत्पत्ति के विषय में भर्तृहरि से पूर्व की परम्परा, चार स्थितियाँ मानती रही है—१ परा, २ पश्यन्ती, ३ मध्यमा और ४ वैखरी। 'परा' स्थिति वक्ता की इच्छा से सम्बन्धित है, जो ही वक्ता के मन में अभिव्यक्ति की इच्छा वक्तुरिच्छा उत्पन्न होती है। शब्द-परमाणु आकाश में बादलों के समान (अध्राणीय)—उमड़ने लगते हैं। इन शब्द-परमाणुओं में चयन प्रक्रिया (इस स्थिति में) नहीं हो पाती, इच्छा का ही प्राधान्य रहता है। 'परा' स्थिति में उत्पन्न हुई इच्छा का विशेषण 'पश्यन्ती' अवस्था में होकर उसका शब्दरूप निश्चित हो जाता है, अतः इसे चिन्तन अथवा मनन की अवस्था भी कह सकते हैं। विशेषण का कार्य तेजस् तत्त्व द्वारा होता है—स मनोभावमाप्य तेजसा पाकमागतः इति। 'पश्यन्ती' का कार्य 'विश्लेषणपूर्ण विनिश्चय' कहा गया है। 'मध्यमा' अवस्था में प्राण और वायु का योग कहा गया है। इसे प्रत्यय की अवस्था कहते हैं। उच्चारणावयव और प्रश्वास की समस्त प्रक्रिया इसी अवस्था में सम्पन्न होती है। 'पश्यन्ती' अवस्था में निश्चित शब्द के अनुसार ही उच्चारणावयव और प्रश्वास में अवरोधादि प्रत्यय होते हैं। इस प्रकार जो निश्चित स्वरूप वाली वाक् व्यक्त होती है, वह वैखरी कहलाती है। यह 'वैखरी' ही वक्ता के पारस्परिक व्यवहार का माध्यम है। इन चार अवस्थाओं में से भर्तृहरि, 'पश्यन्ती', 'मध्यमा', और 'वैखरी' का ही परिगणन करते हैं, व्याकरण का अधिकार-क्षेत्र अधिक से अधिक 'पश्यन्ती' अवस्था तक ही है। क्योंकि इसी अवस्था में अर्थभावनासहित शब्द 'बुद्धिस्थ' रहता है और प्रवृत्ति-प्रत्यय विशेषण प्रक्रिया भी सम्पन्न होती है—

'तद्वच्छब्दोऽपि बुद्धिस्थ धृतीनां कारणं कृत्वा'

वितर्कितं पुरा बुद्ध्या क्वचिदर्थं निवेदितं'

'परा' में व्याकरण की गति नहीं है इसीलिये भर्तृहरि ने उसका उल्लेख नहीं किया, 'वक्तुरिच्छा' का विशेषण भर्तृहरि ने अवश्य किया है। अतः वाक् की उत्पत्ति में भर्तृहरि द्वारा तीन चरण माने गये हैं—

(१) पश्यन्ती। (२) मध्यमा। (३) वैखरी।

२ सू० ना० शु० वाक्यपदीयम्, कारिका ११३, पृ० १२०

१ सू० ना० शु० वाक्यपदीयम्, कारिका ४६, पृ० ६३

२ वही, वा० ४७, पृ० ६४

यही 'वैखरी' वाक् श्रोता तक पहुँचती है। ग्रहण का क्रम उत्पत्ति के क्रम का विलोम है। 'यूयमाण' वर्णों का अवसर इस 'ग्रहण' के प्रसंग में ही उत्पन्न होता है। ग्रहण की प्रक्रिया में चार चरण हैं—नाद-स्फोट-ध्वनि (व्यक्ति) और स्वरूप। 'स्वरूप' से तात्पर्य है—श्रोता द्वारा वक्ता की इच्छा के 'स्वरूप' का समझा जाना।

१-३ नाद—व्यक्त वर्णध्वनियाँ नाद के रूप में ही श्रोता तक पहुँचती हैं। व्यक्त ध्वनि वायु में, तरंग रूप में प्रसरण करती है। तरंग की विशेषता व्यक्त वाक् के अनुरूप ही होती है। अर्थात् दीर्घ और ह्रस्व उच्चरित वर्ण के अनुसार तरंग की तरंगलम्बाई (Wave Length) भी होगी। यह तरंग कान के पर्दे से टकरा कर वर्ण का पुनरुत्पादन करेगी, यह पुनरुत्पादित वर्ण ही नाद है। इस प्रकार प्रत्येक उच्चरित वर्ण की तरंग उस वर्ण का नाद उत्पन्न करेगी—क्योंकि सभी उच्चरित वर्णों की तरंगें एक साथ नहीं पहुँचती, उच्चारण के क्रम से पहुँचती हैं। अतः नाद क्रमजन्मा होता है। इसी अर्थ में भर्तृहरि ने नाद को क्रमजन्मा कहा है—'नादस्य क्रमजन्मत्वाद्'¹ परन्तु, यहीं एक प्रश्न होता है, कि उच्चरित वर्णों की तरंगें क्रमशः पहुँच कर क्रमशः ही नाद को उत्पन्न करेंगी, तब शब्द की पूर्णता का ज्ञान कैसे होगा? क्योंकि दूसरे वर्ण की तरंग पहुँचने तक प्रथम वर्ण की तरंग विरोहित होने लगेगी। इसी समस्या का समाधान 'स्फोट सिद्धान्त' है।

१-४ स्फोट—शब्द की पूर्णता का ज्ञान 'स्फोट' में होता है। 'स्फोट' के अनुग्रह से शब्द सुनाई पड़ते हैं, अर्थ का बोध होता है। स्फोट निमित्त और अर्थबोधक भी है। श्रोता के लिए वैखरी निमित्त है और स्फोट अर्थबोधक, क्योंकि पूर्व-पूर्व वर्णों के नष्ट हो जाने से और उत्तर-उत्तर वर्णों के एक साथ न रहने से अर्थबोध नहीं हो सकता, अतः स्फोट ही अर्थबोधक माना गया है।¹ उदाहरण के लिये 'गौः' शब्द लें। इसमें तीन वर्ण हैं ग्, औ, और : (विसर्ग), वक्ता जब 'गौः' का उच्चारण करेगा, तब ये तीन वर्ण क्रमशः तीन ध्वनि तरंगों के रूप में श्रोता के कान के पर्दे से टकरा कर क्रमशः नाद उत्पन्न करेंगे। परन्तु 'गौः' की प्रतीति तो तीनों वर्णों के एकात्मिक रूप में ही हो सकती है, पृथक्-पृथक् में नहीं। एक अथवा दो वर्णों में ही पूर्ण 'गौः' की प्रतीति मानने पर, शेष वर्ण व्यर्थ कहे जाएंगे। लेकिन तीनों वर्णों का एकात्मिक रूप भी सम्भव नहीं है, क्योंकि कोई भी ध्वनि दो क्षण से अधिक नहीं ठहरती। जब तक 'औ' ध्वनि पहुँचेगी 'ग' ध्वनि विरोहित हो जायेगी। स्फोट की धारणानुसार 'गौ' का अर्थबोध 'स्फोट' द्वारा होता है। अर्थात् 'पूर्व-पूर्व वर्णों के संस्कार ('ग्' का संस्कार, 'औ' का संस्कार) अन्तिम वर्ण (: विसर्ग) के उच्चारण

१. वाचस्पदीय, कारिका ४८

२. बहो, पृ० १३

के माय सयुक्त होकर शब्द की पूर्णता की प्रतीति के साथ ही अर्थबोध कराते हैं। यही 'पूर्णता की प्रतीति' स्फोट है। भर्तृहरि स्फोट में शब्द और अर्थ, दोनों की पूर्णता की समकालिक अनुसृति मानते हैं। वाक्य की पूर्णता की प्रतीति, वाक्यस्फोट कही गयी है। वाक्यपूर्णता के साथ-साथ वाक्यार्थ-प्रतीति भी होती है। 'यद्यपि ध्वनियों के क्रम से जन्म लेने के कारण स्फोट सक्रम प्रतीत होता है तथापि वह सक्रम नहीं है, जैसे मयूर के अडे के रस में मयूर के अग-प्रत्यग अक्रम रहने हुए भी क्रम से हो विकसित होते हैं, वैसे ही स्फोट भी अक्रम है किन्तु ध्वनि के क्रम में उच्चरित होने से स्फोट में सक्रमन प्रतीत होता है। इसी प्रकार शब्द में वर्ण, पद, वर्णाक्षय, पदावयव, जाति, व्यक्ति, सलण्ड आदि प्रतीतिषा भ्रम हैं। वस्तुतः एव तथा मय वाक्य ही स्फोट है।'१

१-५ व्यंग्य व्यञ्जकभाव — भर्तृहरि ने नाद और स्फोट में व्यञ्जक-व्यंग्य भाव कहा है जैसे ग्रहण (इन्द्रिय) और ग्राह्य (रूप आदि) को योग्यता नियत है — वैसे स्फोट और नाद की व्यंग्य-व्यञ्जक भाव से योग्यता नियत है।

ग्रहणग्राह्यो सिद्धा नियता योग्यता यथा।

व्यंग्य-व्यञ्जकभावेन तथैव स्फोटनादयो ॥२

नाद व्यञ्जक है और स्फोट व्यंग्य। नाद और स्फोट का यह सवग्रह नित्य और स्वाभाविक है। नाद के अभाव में स्फोट की अस्तित्व-सिद्धि ही असम्भव है। स्फोट में शब्द अथवा वाक्य की 'ध्रुति' पूर्ण होती है। इस प्रकार स्फोट में अर्थ-प्रतीति भी है, किन्तु स्फोट का व्यंग्य कहा गया है, इसलिये, स्फोट में प्रतीत होने वाले अर्थ को भी व्यंग्य कहा जा सकता है। आचार्य आनन्दवर्धन द्वारा प्रतिपादित व्यंग्यार्थ का आधार यही धारणा है। 'नाद' व्यञ्जक है, यह नाद वर्णध्वनियों से उत्पन्न होता है, अतः नाद, ध्वनिरूप ही है। ध्वनि, वर्णों का गुण है, नाद का व्यञ्जकत्व, कारण स्वरूप वर्णों का ही व्यञ्जकत्व है। वर्ण ही शब्द का निर्माण करते हैं तथा शब्द की पूर्णता के साथ ही अर्थ की प्रतीति भर्तृहरि द्वारा कही गई है, इसलिये अर्थ के प्रति वर्णनिर्मित शब्द का भी व्यञ्जकत्व सिद्ध होना है। इसी आधार पर शब्द तथा वाक्य व्यतिरिक्त अर्थ में आनन्दवर्धन ने व्यञ्जक-व्यंग्य भाव प्रतिपादित किया है। इस प्रकार व्यंग्य-व्यञ्जक मात्र मूलतः वैयाकरणों द्वारा प्रतिपादित है, स्थिति साम्य के कारण आनन्दवर्धन ने इसका उपयोग 'ध्वनि-सिद्धान्त' में किया। व्यंग्य-व्यञ्जक भाव के अर्थ में विस्तार भा हुआ क्योंकि ध्वनि-सिद्धान्त के जनक, शब्द ही नहीं, वाक्य, पद, और व्यंग्य को व्यञ्जकता भी प्रतिपादित की गई है।

काव्यशास्त्र के प्रथम आचार्य भरत के नाट्यशास्त्र में भी रसामिव्यक्ति स्वीकार की गई है। अतः अभिव्यक्ति सिद्धान्त के निश्चित संकेत व्याकरण और नाट्यशास्त्र दोनों में ही उपलब्ध होते हैं। व्याकरणशास्त्र में प्रतिपादित व्यंजक-व्यंग्य भाव की चर्चा की जा चुकी है। भरत के एतद्विषयक कथन निम्नलिखित हैं—

(१) नानाभावाभिनय-व्यञ्जितान् वागांगिकसत्त्वोपेतान्
स्यायिभाषानास्वादयन्ति सुमनसः ।^१

(नाना प्रकार के भावों के आंगिक, वाचिक और सात्विक अभिनयों से स्थायी-भाव व्यंजित होते हैं तथा सहृदय उनका आस्वादन करते हैं।)

(२) अष्टौ भावाः स्यायिनः ।

अर्थात्त्रिंशद् व्यभिचारिणः ।

अष्टौ सात्त्विकाः ।

एते काव्यरसामिव्यक्तिहेतवः ॥^२

(स्थायी भाव आठ होते हैं, तैत्तिरीय व्यभिचारी भाव हैं, आठ सात्विक भाव हैं। ये काव्य-रस की अभिव्यक्ति में हेतु हैं।)

(३) काव्यार्थसंश्रितैर्विभावानुभाव-व्यञ्जितः ।

एकोनषचाशद्भावं अभिनिष्पद्यन्ते रसाः ॥^३

(काव्यार्थ के आश्रित रहने वाले विभाव-अनुभाव से व्यंजित भावों से रस निष्पन्न होते हैं।)

१-६ ध्वनि—‘ध्वनि’ शब्द का प्रयोग भी आनन्दवर्धन ने वैयाकरणों के मतानुसार किया है। नाद के कारणभूत वर्णों को वैयाकरणों ने ‘ध्वनि’ कहा है और नाद को व्यंजक, इस आधार पर आनन्दवर्धन ने व्यंजक को ‘ध्वनि’ कहा है। तदनुसार व्युत्पत्ति का स्वरूप होगा—‘ध्वनति यः स व्यंजकः शब्दो ध्वनिः’। ‘स्फोट’ के अनन्तर जो अर्थविस्तार होता है, वह श्रोता द्वारा ग्रहण की तृतीय अवस्था है। इसे भी भट्टहरि ने ‘ध्वनि’ अथवा ‘व्यक्ति’ कहा है—

‘कश्चिद् व्यक्त्य एवास्याः ध्वनित्वेन प्रकल्पिताः’^४

अतः अर्थविस्तार भी ध्वनि कहा गया है। इस मूत्र को ग्रहण कर आनन्दवर्धन ने प्रतीयमान अर्थ को भी ‘ध्वनि’ संज्ञा दी है—

‘ध्वन्यते इति ध्वनिः’

१. ना० श० च० सं० पृ० २८८

२. ना० शा० च० सं० पृ० ३४८

३. वही, पृ० ३४९

४. वाक्यपदीयम्, का० ६३

वैयाकरणा ने इसे 'व्यक्ति' कहा है, आनन्दवर्धन ने भी प्रतीयमान अर्थ की व्यञ्जना प्रतिपादित की है। शब्द और अर्थ के इस धर्म को ध्वनन अथवा व्यञ्जकत्व कहा है—

‘ध्वन्यते अनेन इति ध्वनि’

वैयाकरणा की उपर्युक्त धारणाएँ ही, ध्वनि-सिद्धान्त में गृहीत व्यञ्जना (व्यक्ति), व्यञ्जक-व्यग्य-भाव और व्यञ्जकत्व का आधार है। ध्वन्यालोक के तृतीय उद्योत में भी आनन्दवर्धन ने कहा है कि उन्होंने यह सिद्धान्त वैयाकरणा से ग्रहण किया है, अतः वैयाकरणा से विरोध-अविरोध का प्रसंग ही नहीं होता—

‘परिनिश्चितनिरपन्न शब्दब्रह्मणा विपरिचिता मन्माश्रियैव प्रवृत्तोऽयं ध्वनि-व्यग्रहार इति ते सह किं विरोधाविरोधौ चिन्त्येते ।’^१

‘व्यक्ति’ के उपरान्त, वचता के इच्छास्व अर्थ (स्वरूप) की प्रतीति कही गई है। यह अर्थ से अर्थ को व्यञ्जना का आधार है। आशौ व्यञ्जना का मूल स्रोत यही है। यह मान्य है कि वैयाकरणा को उपर्युक्त धारणाएँ अर्थग्रहण की प्रक्रिया के प्रसंग में हैं—और ध्वनिसिद्धान्त भी अर्थग्रहण के आयाग प्रस्तुत करता है। ‘ध्वन्यालोक’ में आचार्य आनन्दवर्धन ने ‘ध्वनि-सिद्धान्त’ स्थापन द्वारा प्रतीयमान अर्थग्रहण कराने वाली, शब्द की व्यञ्जनावृत्ति का प्रतिपादन किया और इस प्रकार काव्य के ‘सर्वांगपूर्ण’ सिद्धान्त को ‘रूपरेखा’ प्रस्तुत की। व्यञ्जना का आधार तो व्याकरण में था, परन्तु उसका पूर्णरूप में स्थापन उतना सरल नहीं था। आनन्दवर्धन को व्यञ्जनाव्यप्रतीयमान अर्थ (व्यग्यार्थ) की निर्विवाद अस्तित्व-सिद्धि के लिए पर्याप्त तर्कों का आश्रय लेना पड़ा तब तक शब्द-शक्ति के रूप में अभिधा, लक्षणा और सात्पर्य ही मान्य थी। अतः व्यग्यार्थ का अभिधेयार्थ, लक्ष्यार्थ और सात्पर्यार्थ से अतिरिक्त सिद्ध कर उसके स्वरूप का स्पष्ट निरूपण भी आनन्दवर्धन को करना था। ध्वनि सिद्धान्त का आधार व्यञ्जना है, अतः व्यञ्जना को सिद्धि ‘ध्वनि’ की सिद्धि है। ध्वनि-विरोधियों ने भी इसलिए आधारभूत व्यञ्जना का विरोध किया। आचार्य आनन्दवर्धन ने ध्वनि अथवा व्यञ्जनाविरोधियों के कतिपय विकल्पो को स्वयं प्रस्तुत कर उनका तर्कपूर्वक खंडन किया है। ध्वन्यालोक के प्रथम श्लोक में ही ध्वनिविरोधियों के विकल्प कहे गये हैं—

वाक्यस्यात्मा ध्वनिरिति कुर्व्यं समाम्नातपूर्वं-

स्तस्याभाव जगदुरपरे भातमाह्वस्तमन्ये ।

केचिद् वाचा स्थितमविषये तत्त्वमूच्छन्दीय

तेन धूम सहृदयमन प्रीतये तत्स्वरूपम् ॥^१

‘काव्य की आत्मा’ ध्वनि है, ऐसा काव्यतत्त्वविदों द्वारा भली भाँति परम्परा से प्रकट किया गया है । (तब भी) कुछ उसका अभाव कहते हैं, अन्य उसे ‘भाक्त’ कहते हैं, और कुछ उसे वाणी का अविषय : गिरातीत, अवर्णनीय) तत्त्व कहते हैं, इसलिए ‘सहृदयों के मन की प्रसन्नता हेतु हम उसका स्वरूप कहते हैं ।’)

इस श्लोक में ‘ध्वनि’ का निषेध करने वालों की तीन कोटियाँ कही गई हैं—

(१) अभाववादी । ध्वनि का अभाव मानने वाले । ,

(२) ध्वनि का लक्षणा में अन्तर्भाव करने वाले ।

(३) ध्वनि को अनिर्वचनीय मानने वाले ।

१-७ अभाववादी—अभाववादियों के निम्नलिखित तीन विकल्प दिये गये हैं—

(क) प्रथम विकल्प—कुछ अभाववादी यह कहकर ध्वनि का निषेध कर सकते हैं कि—‘काव्य शब्दार्थ शरीर वाला है’ (शब्दार्थशरीरन्तावत् काव्यम्) । इस शब्दार्थ-रूप धर्म को सभी निर्विवाद रूप से स्वीकारते हैं । तथा शब्दगत अर्थात् शब्द के रूप के माध्यम से सौन्दर्य बढ़ाने वाले, ‘चास्त्वहेतु’ अनुप्रासादि प्रसिद्ध ही हैं । अर्थगत चास्त्वहेतु उपमादि भी परिचित हैं । वर्णों की विशिष्ट संघटना से चास्त्व निष्पन्न करने वाले (वर्णसंघटनाधर्माश्च) माधुर्य आदि गुण भी प्रतीत होते ही हैं । इन गुणों से अभिन्न रहने वाली (तदनतिरिक्तवृत्तयो) जो उपनामरिका आदि वृत्तियाँ कुछ लोगों द्वारा प्रकाशित की गई हैं, वे भी श्रवणगोचर हुई हैं । वैदर्भी आदि रीतियाँ भी ज्ञात हैं (रीतयश्च वैदर्भीप्रभृतयः) । तब इन सबसे व्यतिरिक्त यह ‘ध्वनि’ नाम का क्या है ?

(ख) द्वितीय विकल्प—अन्य कह सकते हैं—‘ध्वनि है ही नहीं’ ।^१ परम्परागत मार्ग से व्यतिरिक्त मार्ग में काव्यप्रकार मानने से काव्यत्व की हानि है । अर्थात् परम्परा से जिसमें काव्यत्व माना जाता रहा है, जैसे शब्द, अर्थ, अलंकार आदि, इनसे व्यतिरिक्त (ध्वनि) में काव्यत्व स्वीकार करने से काव्यत्व की हानि ही होगी । अतः परम्परामुक्त मार्ग में ही काव्यत्व है, उससे भिन्न मार्ग (ध्वनि) में नहीं । काव्य का लक्षण, ‘सहृदयों के हृदयों को आनन्द देने वाला ‘शब्दार्थयुक्तत्व’ है । अर्थात् शब्द अर्थ का ऐसा और समायोजन, जो सहृदयों के हृदय को आनन्द दे, काव्य है । यदि

१. ‘तदभाववादिनां धामी विकल्पाः संभवन्ति’ । पृ० ५

२. आनन्दवर्धन, ध्व० (आ० वि०) पृ० ५ ।

३. नास्त्येव ध्वनिः । —पृष्ठ वही

४. ‘सहृदयहृदयाह्लादिशब्दार्थमयत्वमेव काव्यलक्षणम् ।’ —पृष्ठ वही

ध्वनिसम्प्रदाय में कतिपय व्यक्तियों को सट्टय मानकर ध्वनि में काव्य का व्यपदेश किया जाय तो अन्य विद्वानों का मान्य न होगा ।'

(ग) तृतीय विकल्प—ध्वनि का निषेध करने वालों का तृतीय विकल्प यह हो सकता है—‘ध्वनि’ नाम का कुछ अपूर्व (अर्थात् पहले जिसका कथन न किया जा चुका हो ऐसा) सम्भव हो नहीं हो सकता । यदि वह (ध्वनि) कमनोयता का अतिक्रमण नहीं करता है तो पहले से बड़े गये अनुप्रासादि चास्त्व हेतुओं में ही उसका अन्तर्भाव हो जायगा । और पहले से बड़े गये चास्त्वहेतुओं में से ही किसी का (हेतुमन्त्यतमस्यैव वा) यह सूत्रन नाम (ध्वनि) रखा जाता है (अपूर्वसमाख्यामात्र-करणे) तो यह अतोव तुच्छ कथन होगा (यत्किञ्चन कचन स्यात्) । साथ ही वाक् के अनेक विकल्प होने से, कथनशैलियों के अनन्त होने से, प्रसिद्ध काव्य लक्षणकारों द्वारा (काव्यलक्षणविधायिभिः) कोई प्रचारलेश प्रदर्शित रह भी गया हो (अप्रदर्शिते प्रकारलेषे) तो उस छोटे से प्रकार को ही ‘ध्वनि’ ‘ध्वनि’ कह कर, असत्य सहृदयता से आँखें बन्द कर जो वृत्त्य किया जाता है उसका हेतु हम नहीं जानते । (ध्वनिध्व-निरिति यदेतदलीकसहृदयत्वभावनामुकुलितलोचनं मृष्यते, तस्य हेतु न विदुः) । अनेक महान्माओं द्वारा अनेक अलंकार-प्रकार प्रकाशित किये गये हैं—प्रकाशित किए भी जायेंगे, पर उनकी ऐसी दशा सुनाई नहीं पड़ती जैसी ‘ध्वनि’ ‘ध्वनि’ कहने वालों की है । वन ध्वनि प्रवाद मात्र है । इसमें कुछ भी विचारणीय (शोदक्षम) तत्त्व नहीं है ।^१ इस विषय में आनन्दवर्धन ने अपने समकालीन मनोरथ कवि का श्लोक भी उद्धृत किया है । मनोरथ कवि ध्वनि-विरोधी थे—

यस्मिन्नस्ति न वस्तु किञ्चन मन प्रह्लादि सातङ्गतिः,

व्युत्पन्नं रक्षितं न चैव वचनैर्वक्त्रोक्तिगूढं च यत् ।

काव्यं तद् ध्वनिना समन्वितमिति प्रीत्या प्रशस्तं जडो,

नो बिभ्रमोऽभिदधाति किं सुमतिना पृष्टं स्वरूपं ध्वने ॥

‘जिममें, मन को प्रशन्न करने वाली (मन प्रह्लादि अलंकारसहित (सातङ्-गति) कोई वस्तु (अर्थतत्त्व) नहीं है । जो व्युत्पन्न शब्दों (व्युत्पन्नैर्वचने) से रचा नहीं गया, और वक्त्रोक्तिगूढ है (वक्त्रोक्तिगूढम्) ऐसी काव्य को—‘ध्वनि’ समन्वित है—कहकर प्रीतिपूर्वक प्रशंसा करता हुआ मूर्ख (‘ध्वनिना समन्वितमिति’ प्रीत्या प्रशस्तं जडो) विद्वानों के द्वारा (सुमतिना) पूछे जाने पर, ध्वनि का स्वरूप (ध्वन स्वरूप) क्या कहता है (कहेगा) हम नहीं जानते ।’

१ वही पृष्ठ ६

२ तस्मात् प्रवादमात्र ध्वनि । न त्वस्य शोदक्षम तत्तन् किञ्चिदपि प्रकाशयितुं शक्यम् ।

३ आनन्दवर्धन ‘ध्वन्यालोके (आ० वि००) पृष्ठ ७

१-८—लक्षणा में ध्वनि के अंतर्भाव का निषेध—(भाक्तमाहुस्तमन्ये^१)
अन्य विद्वान् ध्वनिसंज्ञक काव्य को गुणवृत्ति कहते हैं।^२ यद्यपि 'ध्वनि' नाम का प्रयोग
कर काव्य के लक्षण निर्माताओं ने गुणवृत्ति अथवा अन्य किसी प्रकार का प्रकाशन
नहीं किया है, और न काव्य में (काव्येषु) गुणवृत्ति से (अमुक्यवृत्त्या) व्यवहार
दिखलाते बातों ने ध्वनिमार्ग का जरा-सा स्पर्श करके भी उसका लक्षण ही किया
(मनाक् स्पृष्टोऽपि न लक्षित इति)। तब भी ध्वनि और लक्षणा की त्रिविध व्युत्पत्ति
में साम्य की कल्पना करके कहा जा सकता है, 'भाक्तमाहुस्तमन्ये' इति।

भामह के 'काव्यालंकार' पर उद्भट ने 'भामहविवरण' व्याख्या की रचना
की थी। काव्य के हेतुओं के सम्बन्ध में भामह की निम्नलिखित कारिका है—

शब्दशब्दोऽभिधानार्था इतिहासाश्रयाः कथाः।

सोको युक्तिकलाश्चेति मन्तव्याः काव्यहेतवः॥

इस कारिका में प्रयुक्त 'शब्द' और 'अभिधान' का भेद उद्भट ने स्पष्ट
किया है—इस प्रकरण का अभिप्राय यह है कि 'शब्द' पद से शब्द का ग्रहण करना
चाहिये और 'अर्थ' पद से अर्थ का। शब्द का अर्थबोधनपरक जो व्यापार है उसे
'अभिधान' पद से ग्रहण करना चाहिये। यह अभिधान या अभिधा-व्यापार मुख्य
और गुणवृत्ति भेद से दो प्रकार का है।^३ इस प्रकार भामह ने 'अभिधान' पद से,
उद्भट ने गुणवृत्ति पद से और भामन ने 'सादृश्यात् लक्षणावक्रोक्तिः' में 'लक्षण' से
ध्वनिमार्ग का थोड़ा-सा स्पर्श, अन्याय की प्रतीति मानकर किया तो है, पर उसके
लक्षण का निरूपण नहीं किया। 'भक्ति' में ध्वनि का अंतर्भाव करने वालों के साथ
नित्यप्रवर्तमान सूचक 'लट्' लकार के 'आहुः' का प्रयोग, मत की निश्चितता की
और संकेत करता है। 'जगदुः' और 'ऊरुः' अभाववादी मतों की संभावना का
प्रकाशन करते हैं। 'भक्ति' अथवा लक्षणा के—मुख्यार्थवाच, तद्योग और प्रयोजन-
तीन बीज कहलाते हैं। इन तीनों दृष्टियों से लक्षणा (भक्ति) को तीन प्रकार से
व्युत्पत्ति की जाती है—

(१) मुख्यार्थस्य भंगो भक्तिः (मुख्यार्थवाचपरक व्युत्पत्ति)

(२) भज्यते सेव्यते पद स्थेन इति सामीप्यादिधर्मो भक्तिः (तद्योगपरक व्युत्पत्ति)

(३) प्रतिपाद्ये शैत्यपावनत्वादौ धृष्टातिशयो भक्तिः (प्रयोजनपरक व्युत्पत्ति)

इन मुख्यार्थवाचादि तीन बीजों से जो अर्थ प्राप्त होता है वह भाक्त अथवा
लक्ष्यार्थ है। 'गुणवृत्ति' ने शब्द और अर्थ दोनों का ग्रहण होता है। 'गंगायां घोषः'

१. 'भाक्तमाहुस्तमन्ये' आनन्दवर्धन, ध्व० (आ० वि०) पृ० ८

२. — वही

३. — वही पृ० ४

इस उदाहरण वाक्य में 'सामीप्यादि' गुण के द्वारा हो 'गंगा' शब्द का तट अर्थ में वृत्तिरोधकर है। शब्द की जिस अर्थ में वृत्ति होती है, वह अर्थ भी गुणवृत्ति हो सकता है। और अमुख्य अभिधा-व्यापार तो गुणवृत्ति कहा हो जाता है। गुणवृत्ति की ये तीनों व्युत्पत्तियाँ अभिनवगुप्त ने इस प्रकार दी हैं—

- (१) गुणा सामीप्यादयो धर्मास्तैश्च व्यापारश्च, तैरुपायैर्वृत्तिरर्थातरे यस्य (शब्दम्)
- (२) तैरुपायैर्वृत्तिर्वा शब्दस्य यत्र स गुणवृत्तिः (अर्थ)
- (३) गुणद्वारेण वा यत्तत्र गुणवृत्तिरमुष्याभिधाव्यापारः । (व्यापार)^१

जैसे 'ध्वनि' की शब्दरस, अर्थपरक और व्यापारपरक व्याख्याएँ होती हैं, वैसे ही गुणवृत्ति की भी। इसी वाक्य में आचार्य आनन्दवर्धन ने कहा है, कि कुछ लोग 'ध्वनि' का 'गुणवृत्ति' कहते हैं। ध्वनि का विरोध करने वाला इस प्रकार के भी हो सकता है, जो ध्वनि के अस्तित्व को स्वीकार करें पर उगे वाणो के लिए अगोचर कह, ध्वनि को अवर्णनीय (गिरागाचर) माने। इस प्रकार आनन्दवर्धन ने ध्वनिविरोधियों के मतों को प्रस्तुत किया है।

ध्वनि-सिद्धान्त का आधार व्यञ्जना-व्यापार-प्रतीत्य व्याख्यार्थ है। अन अभिधा आदि प्रसिद्ध अर्थ—व्यापारो से प्रतीत होने वाले वाच्यार्थ आदि से पृथक् व्यंग्यार्थ की सत्ता सिद्ध करना व्यञ्जना (अनन ध्वनि) सिद्धि का प्रथम चरण है। व्यंग्यार्थ की सिद्धि में। अर्थ प्रतीति में किसी न किसी व्यापार की अनिवार्य स्थिति माने जाने के कारण) व्यञ्जना की स्थापना स्वतः हो जायगी। अभाववादियों के प्रथम विकल्प में शब्द और अर्थ तब ही वाक्य माना गया है। इसलिए आनन्दवर्धन ने भी सर्वप्रथम वाच्यार्थ में व्यंग्यार्थ का पृथक् अस्तित्व अनेक तर्कों से प्रमाणित किया है।

१. ६ व्यंग्यार्थ—वाच्यार्थ के सामर्थ्य से आक्षिप्त होता है तथा उसके वस्तु-मात्र, अन्वय और रस आदि अनेक भेद होते हैं। इन सभी भेदों में वह व्यंग्यार्थ वाच्यार्थ से भिन्न ही है।^२ आनन्दवर्धन ने विधिरूप वाच्यार्थ से निवेद्यरूप व्यंग्यार्थ के तथा इसकी गिलोम स्थिति के अनेक उदाहरण देकर वाच्यार्थ और व्यंग्यार्थ का पार्थक्य सिद्ध किया है।

१-१० वाच्यार्थ और व्यंग्यार्थ में विषयगत भेद—भी प्रतिपादित किया गया है। विषयगत भेद का तात्पर्य है वाच्यार्थ और व्यंग्यार्थ के विषयों का पृथक्-पृथक् होना, अर्थात् वाच्यार्थ किसी के प्रति हो और व्यंग्यार्थ किसी अन्य के प्रति। जैसे 'कस्य वा न भवति रोषो' आदि श्लोक में।^३

१. अनन्दवर्धन, 'ध्वन्यालोक' (स० डा० त्रिपाठी) पृ० ५५

२. द्रष्टव्य लेखकृत व्यञ्जना सिद्धि और चरपरा, पृ० १३-१५

३. " " " " " पृ० १६

१११ रसादि की व्यंग्यता—रसादि रूप ध्वनि वाच्य के सामर्थ्य से आक्षिप्त होने पर भी, शब्द का साक्षात् व्यापार न होने से, वाच्यार्थ से भिन्न ही है। यदि रसादि को वाच्य माना जाय तो यह वाच्यता निम्नांकित प्रकार से सम्यक् है

स्वशब्द से, अर्थात् रस अथवा गृंगारादि शब्द का प्रयोग किया जाय और उससे रस-प्रतीति हो तो रसादि को वाच्य कहा जा सकता है। इस स्थिति को स्वीकार करने पर, जहाँ जहाँ 'रस' अथवा 'गृंगार' आदि पदों का प्रयोग हुआ हो वहाँ रस-प्रतीति भी होनी चाहिए।^१ परन्तु यह देखा जाता है कि सर्वत्र रसों का स्वशब्दनिबेदितत्व नहीं होता।^२ स्वशब्दनिबेदितत्व होने पर भी विमिश्रित विभावादि के प्रतिपादन द्वारा ही रस की प्रतीति होती है।^३ 'रस' अथवा 'गृंगारादि' शब्दों के प्रयोग से वह प्रतीति अनूदित मात्र होती है।^४ गृंगारादि शब्दों से तत्तत् रस की प्रतीति नहीं होती। (ननु तत्कृता)। लेकिन, जहाँ स्वशब्द से (रसादि शब्द से) अभिधान न भी हो, पर विभावादि का प्रतिपादन हो, रस की प्रतीति होती है।^५ केवल स्वशब्द के अभिधान से तो अप्रतीति ही सिद्ध है। रस तो वाच्य के सामर्थ्य से आक्षिप्त व्यंग्य ही होता है, स्वयं वाच्य नहीं। अतः व्यंग्यार्थ का अस्तित्व तो मानना ही होगा। ५. भाववादियों का द्वितीय विकल्प था कि, प्रसिद्ध मार्ग में भिन्न में काव्य मानने से काव्यत्व की हानि है।^६ इसका उत्तर देते हुए आचार्य आनन्दवर्धन कहते हैं; 'यह कथन युक्ति-युक्त नहीं है। क्योंकि लक्षण बनाने वाले को बड़े होते नहीं हुआ, इसलिए वे लक्षण न कर सकें, अन्यथा लक्ष्य ग्रन्थों (रामायणादि) की प्रशंसा करने पर तो बड़े 'ध्वनि' ही सहृदयों के हृदय को आह्लादित करने वाला तत्त्व सिद्ध होता है।^७ उससे भिन्न, अर्थात् जिसमें ध्वनि नहीं है, बड़े चित्रकाव्य ही है।'

१-१२ अलंकारादि में ध्वनि के अंतर्भाव का निषेध—भाववादियों का तृतीय विकल्प था, 'यदि ध्वनि रमणीयता का अतिप्रमाण नहीं करती तो पूर्वोक्त चारत्व-हेतुओं-अलंकारादि-में ही उसका अंतर्भाव हो जायगा।'^८ आनन्दवर्धन इस युक्ति को भी असमीचीन मानते हैं (तदप्यसमीचीनम्)। क्योंकि वाच्य-वाचक भाग पर समा-

१. ध्व० (आ० वि०) पृ० १८

२. " " "

३. आनन्दवर्धन, ध्व० (आ० वि०) पृ० १८

४. वही

५. वही

६. ध्व० (आ० वि०) पृ० ३८

७. वही पृ० ३८

८. वही " "

श्रित मार्ग (अलकारादि) में व्यङ्ग्य-व्यञ्जकभाव समाश्रित ध्वनि का अन्तर्भाव कैसे हो सकता है ? वाच्य-वाचक के चास्त्वहेतु (अलकारादि) तो इस ध्वनि के अग, हैं, ध्वनि अगो रूप है ।

अलकारादि-वाच्य-वाचक पर ही आश्रित हैं, परन्तु व्यङ्ग्यार्थ वाच्यार्थ से भिन्न है तथा उसकी प्रतीति व्यञ्जना से होती है । व्यञ्जक और व्यङ्ग्य में 'व्यञ्जत्त' व्यापार होता है । क्योंकि 'ध्वनि व्यङ्ग्य व्यञ्जक भाव पर आश्रित है, अतः अलकारादि चास्त्वहेतुओं में ध्वनि का अन्तर्भाव नहीं हो सकता ।' इस संबन्ध में आनन्दवर्धन द्वारा उद्धृत परिशर श्लोक यह है—

व्यङ्ग्य-व्यञ्जकसम्बन्धनिबन्धनतया ध्वने ।

वाच्यवाचकचास्त्वहेत्यन्त पातिता कुत ॥

(ध्वनि व व्यङ्ग्य-व्यञ्जक सम्बन्ध पर आधारित होन के कारण, वाच्यवाचक-भाव पर आश्रित चास्त्वहेतुओं में उसका अन्तर्भाव नहीं ।)

परन्तु अलकारादि में ध्वनि का अन्तर्भाव करने वालों का कथन है कि जहाँ प्रतीयमान अर्थ की विशदना से प्रतीति नहीं होती वहाँ मग ही ध्वनि का विषय न मानें पर जहाँ प्रतीयमान अर्थ की विशदनापूर्वक प्रतीति होती है,—जैसे, समासोक्ति आक्षेप, अनुवर्तनिमित्त, विशेषोक्ति, पर्यायोक्ति, अपह्नुति, दीपक, सकर आदि अलकारों में, वहाँ तो ध्वनि का चास्त्वहेतु अलकारों में अन्तर्भाव माना ही जा सकेगा । अमानवादिषा के इस तर्क का भी आनन्दवर्धन ने निरस्त किया है । ध्वनि की परिभाषा है—

यत्रार्थ शब्दो वा तमर्थमुपसर्जनीकृतस्वाधो ।

व्यक्त काव्यविशेष ॥ ध्वनिरिति सूरिभि कथित ॥

अर्थात् जहाँ अर्थ स्वयं को अथवा शब्द अपने अर्थ को गुणीभूत कर अर्थान्तर की अभिव्यक्ति करते हैं, वहाँ ध्वनि है । इसका आशय है कि प्रतीयमान अर्थ की प्रतीति ही प्रमुख हो, शब्द का अभिप्रेत अथवा वाच्यार्थ गौण होकर विशदतापूर्वक व्यङ्ग्यार्थ की प्रतीति कराये तब ध्वनि कहा जा सकती है । पूर्वकथित समासोक्ति आदि में अर्थान्तर की प्रतीति तो होती है, किन्तु, वाच्यार्थ गुणीभूत नहीं होता । इसलिए इन अलकारों में ध्वनि का अन्तर्भाव नहीं माना जा सकता । समासोक्ति आदि प्रासंगिक अलकारों के उदाहरण देकर आनन्दवर्धन ने उनमें व्यङ्ग्यार्थ की प्रधानता का अभाव सिद्ध किया है ।^१

१ द्रष्टव्य लेखककृत व्यञ्जना सिद्धि और परपरा, पृ० १८

१ द्रष्टव्य व्यञ्जना सिद्धि और परपरा, पृ० १६-२५

शब्द और अर्थ (शब्दार्थों) जहाँ व्यंग्यनिष्ठ हों, व्यंग्य के प्रति तत्पर हों (तत्परावेव), वही ध्वनि का संकररहित निष्पन्न समझना चाहिये। अतः चास्त्वहेतुओं अलंकारादि में ध्वनि का समावेश नहीं हो सकता। व्यंग्य का जिसमें प्राधान्य हो उस काव्य-विशेष को ध्वनि कहा गया है। अलंकार, गुण, वृत्ति आदि उसके अंग रूप में हो प्रतिपादित किये जा सकते हैं। पृथक्-पृथक् (पृथग्भूतो) अवयवों को ही अवयवी नहीं कहा जाता, समन्वित रूप में तो अवयव, अवयवी के अंग ही कहे जाते हैं, स्वयं अंगी नहीं। ध्वनि के महाविषय होने से अलंकारादि में उनका अंतर्भाव नहीं होता।^१ इस प्रकार आचार्य आनन्दवर्धन ने अभाववादियों के तृतीय तर्क का निराकरण किया। अतः यह सिद्ध हुआ कि व्यंग्यार्थ की स्वतंत्र सत्ता है, उसका अन्तर्भाव पूर्वकथित अलंकारादि चास्त्वहेतुओं में नहीं हो सकता और जहाँ व्यंग्यार्थ की प्रधानता हो वहीं ध्वनि का स्थल है, अन्यत्र नहीं।

आचार्य आनन्दवर्धन द्वारा संस्तुत ध्वनि-सिद्धान्त, यों ही कह दिया गया सिद्धान्त नहीं है वरन् पहले भी विद्वान् इसका संकेत कर चुके हैं। सर्वप्रथम विद्वान् वैयाकरण हैं, क्योंकि व्याकरण ही समस्त विद्याओं का मूल है। वैयाकरण श्रूयमाण वर्णों में 'ध्वनि' का व्यवहार करते हैं।^२ वैयाकरणों के मत का अनुसरण करने वाले काव्यतत्त्व के ज्ञाता विद्वान् इसलिए (१) वाच्य, (२) वाचक, (३) व्यंग्यार्थ, (४) व्यञ्जनाव्यापार और (५) काव्य पद में ध्वनि का व्यपदेश करते हैं अतः ध्वनि सिद्धान्त का आधार व्याकरण है। इसलिये इसे यों ही कहा हुआ कथन मात्र नहीं समझ लेना चाहिये।

इस प्रकार के स्वरूपवाली और आगे जिसके भेद-प्रभेदों का अध्ययन किया गया है, ऐसी ध्वनि का निरूपण किसी अप्रसिद्ध अलंकार के प्रतिपादनतुल्य नहीं है। अतः ध्वनि के प्रतिपादन में उत्साह समुचित ही है (ध्वनिविरोधियों ने ध्वनिवादियों के ध्वनि के प्रति उत्साह को अकारण कहा है।)

१-१३ व्यंग्यार्थ और लक्ष्यार्थ में पार्थक्य—भक्ति और ध्वनि एकत्व प्राप्त नहीं करती, ध्वनि का स्वरूप ही भिन्न है। वाच्य-वाचक द्वारा, वाच्यार्थ से भिन्न अर्थ, जैसे प्रधानता से, तात्पर्यरूप में प्रकाशित होता है, वहाँ ध्वनि होती है। भक्ति (लक्षणा) तो उपचार मात्र है।^४ आनन्दवर्धन ने भाक्तवादियों के तीन विकल्प

१. आनन्दवर्धन, ध्व० (आ० वि०) पृ० ५२

२. प्रथमे हि विद्वांसो वैयाकरणाः व्याकरणमूलत्वात् सर्वविद्यानाम् । ते च श्रूयमाणेषु वर्णेषु ध्वनिरिति व्यवहरन्ति । वही, पृ० ५३

३. ध्व० (आ० वि०) पृ० ५३

४. द्रष्टव्य—व्यञ्जना : सिद्धि और परम्परा, पृ. २७ से ३०.

देकर सप्रमाण उनका खण्डन किया है। इस तर्क-प्रक्रिया के अनुसार भक्ति और ध्वनि में एवम् प्रतिपादन-मान्यता में अब्याप्ति और अतिव्याप्ति दोष हैं।

लक्षणा में हा ध्वनि के अन्तर्भावित न होने के अन्य कारण भी हैं। जिस प्रयोजन का दोष कराने के लिये मुख्य अभिधा-व्यापार को छोड़कर गुणवृत्ति का आशय लिया जाता है, उस प्रयोजन के प्रति 'शब्दस्वनदगति' (वाधिन) नहीं होना—

मुख्यां घृति परित्यज्य गुणवृत्त्यर्थदर्शनम् ।

यदुद्दिश्य फल, तत्र शब्दो नैव स्वसदगतिः ॥^१

इसका आशय यह है कि शब्द जब मुख्यार्थ में बाधित होता है, तब लक्षणा होती है। जैसे 'गगाया घोष' उदाहरण में 'गगा प्रवाह में ग्राम की स्थिति' असम्भव होने से 'गगा' शब्द का 'प्रवाह रूप' मुख्यार्थ बाधित है या कहें कि 'गगा' शब्द अपने मुख्यार्थ में 'स्वनदगति' है। मुख्यार्थ में स्वनदगति होने में ही वह तट रूप सद्यार्थ का दोष कराता है। इस प्रयोग का प्रयोजन सैत्प पावनरवादि की प्रतीति कराना है। प्रयोजन का इस प्रतीति के लिये हा मुख्य वृत्ति को त्याग कर लक्षणा द्वारा अर्थ-दर्शन कराया गया है, इस प्रयोजन के प्रति 'गगा' पद स्वसदगति नहीं है।

लक्षणा द्वारा अर्थ प्रतीति में, मुख्यार्थबाध, तयोर, रुद्धि अथवा प्रयोजन होता अनिवार्य है। परन्तु व्यंग्यार्थ (प्रयोजन) के प्रति शब्द के अर्थ में बाध न होने से अथवा प्रयोजन में शब्द के स्वसदगति न होने से प्रयोजन की प्रतीति लक्षणा द्वारा नहीं हो सकती। प्रयोजन तो व्यंग्य ही होता है। इस प्रकार व्यङ्ग्यनागम्य व्यंग्यार्थ (प्रयोजन) और बाधितमुख्यार्थ के प्रतीति सद्यार्थ का भेद और स्वरूप स्पष्ट होने से सद्यार्थ अथवा लक्षणा में व्यंग्यार्थ अथवा व्यङ्ग्य का अन्तर्भाव नहीं किया जा सकता। फिर भी, यदि किन्हीं प्रयोग में शब्द-वाचिनागम्यविशिष्ट अर्थ के प्रकाशनरूप प्रयोजन के सम्पादन में शब्द बाधितार्थ हा, तो शब्द का प्रयोग ही दूषित होगा।^२

अब वाचक-वाचक मात्र पर बाधिन गुणवृत्ति व्यंग्य-व्यङ्ग्य भाव पर बाधिन व्यङ्ग्य का लक्षण कैसे हो सकती है ?—

वाचकत्वाभ्युपेक्षया गुणवृत्तिर्व्यवस्थिता ।

व्यङ्ग्यरूपकमूलरूप ध्वने स्यात्लक्षणं त्वम् ॥^३

(वाचक के आशय में गुणवृत्ति व्यवस्थित है, वह व्यङ्ग्यत्व पर आधारित ध्वनि का लक्षण कैसे हो सकती है ।)

१ ध्वन्यालोक (भा० दि०) ५० ६२

२ वही

३ वही, ५० ६५

तब, भक्ति ध्वनि के किसी भेद का 'उपलक्षण' तो हो सकती है, 'भक्ति' में ध्वनि का अन्तर्भाव करने वालों का यह तृतीय संभावित विकल्प है—

'कस्यचिद् ध्वनिभेदस्य सा तु स्यादुपलक्षणम्'^१

भक्ति, वक्ष्यमाण ध्वनि के अनेक भेदों में से किसी विशेष भेद का उपलक्षण हो सकती है। तब भी सम्पूर्ण ध्वनि का उपलक्षण तो नहीं होगी। यदि दुर्जनतोष न्याय से यह माने कि 'भक्ति (लक्षणा) से ध्वनि लक्षित हो सकता है तब तो अभिधा-व्यापार द्वारा ही समस्त अलंकारवर्ग भी लक्षित हो सकता है, ऐसी स्थिति में पृथक्-पृथक् अलंकारों का लक्षण करने की आवश्यकता भी नहीं रह जाती।^२

यदि यह माने कि पहले ही ध्वनि का लक्षण कर दिया गया है, तो इससे ध्वनि का ही पक्ष सिद्ध होता है—

लक्षणेऽप्यैः कृते चास्य पक्षसंसिद्धिरेव नः ।

क्योंकि 'ध्वनि' का लक्षण पहले ही किया गया है, इससे सिद्ध होता है कि ध्वनि है। 'ध्वनि है', यह ध्वनिवादियों का मत है ही। यदि यह मत पहले से ही सिद्ध है तो ध्वनिवादों बिना प्रयत्न हो सफल हो गये।^३

१-१४ ध्वनि की अनास्येयता का निवारण—ध्वनि की अनिर्वचनीयता इसके विरोधियों का अंतिम विकल्प है। ऐसे लोगों को आचार्य आनन्दवर्धन का उत्तर है कि—

'सहृदयों के हृदयों को आनन्द देने वाली ध्वनि अवर्णनीय (अनास्येय) है, यह कथन भी परीक्षा करके कहा हुआ नहीं है।' क्योंकि उपर्युक्त रीति से ध्वनि के सामान्य और विशेष लक्षण कर दिये जाने पर भी यदि उसे अनास्येय ही कहा जायगा तो ऐसी अनास्येयता (तत्) का प्रसार तो सभी वस्तुओं में हो सकेगा।'^४

अर्थात् व्यंग्यार्थ का अस्तित्व सिद्ध कर दिया गया है, व्यंग्यार्थ की प्रधानता का आख्यान कर ध्वनि की परिभाषा की गई है। लक्षणा से उसका भेद भी प्रतिपादित किया गया। इसका बाद भी यदि ध्वनि को गिरामोचर-अनास्येय ही कहा जाय, तो फिर संसार की कोई भी वस्तु अनास्येय हो सकती है। यदि अनास्येय कहने से यह तात्पर्य है कि ध्वनि महाम् है, अन्य काव्यों में ध्वनि काव्य की श्रेष्ठता अवर्णनीय

१. वही पृ० ६७

२. वही

३. वही

४. ध्व० आ० वि० पृ० ६७

५. यत् उक्त्या नीत्या... तत् सर्वेषामेव वस्तूनाम् तत्प्रसक्तम्... वही पृ० ६८

है । और 'अनाश्रयेयता' पद में अतिशयोक्ति द्वारा ध्वनि की उत्कृष्टता प्रतिपाद्य है, अब तो ठीक है ।

१-१५ व्यञ्जक के दृष्टिकोण से व्यञ्जना सिद्धि—तृतीय उद्योत में आचार्य न वर्ण, शब्द, शब्दांश, सघटना आदि का व्यञ्जकत्व प्रतिपादित कर ध्वनि के भेद-प्रभेदा का प्रदर्शन किया है ।^१

१-१६ वाच्यार्थ और व्यग्यार्थ में घट प्रदीप-न्याय—यदि वाच्यार्थ और व्यग्यार्थ में कोई न्याय घटित होना है तो वह प्रदीप न्याय ही है । जैसे प्रदीप के द्वारा घट की प्रतीति उत्पन्न होने पर भी प्रदीप का प्रकाश निर्वर्तित नहीं होता, उसी प्रकार व्यग्य की प्रतीति में भी वाच्यावभास रहता है ।^२ प्रथम उद्योत में वाच्य और व्यग्य का सम्बन्ध निरूपित करते हुए कहा गया था—

आलोकाद्यौ यथा दीपशिखायां यत्नवान् जन ।

तदुपायतया तद्वदर्थे वाच्ये तदावुक्त ॥१॥

यथा पदार्थद्वारेण वाक्यार्थ सम्प्रतीयते ।

वाच्यार्थपूर्विका तद्वद् प्रतिपत्तस्म वस्तुन ॥२॥

स्वसामर्थ्यवशेनैव वाक्यार्थ प्रचयन्नापि ।

यथा व्यापारनिष्पत्तौ पदार्थो न विभाष्यते ॥३॥

जैसे आलोक चाहने वाला अनुप्य, दीपशिखा में (आलोक का उपाय होने के कारण) यत्नवान् होता है, वैसे ही व्यग्यार्थ में आदर वाला उसके उपाय-स्वरूप वाच्यार्थ में यत्नवान् होता है ॥१॥

जैसे पदार्थ के द्वारा वाक्यार्थ का बोध होता है, वैसे ही प्रतीयमान वस्तु (अर्थ) की प्रतीति वाच्यार्थपूर्वक होती है ॥२॥

पदार्थ अपने सामर्थ्य से वाक्यार्थ का प्रतिपादन करते हुए भी वाक्यार्थ की निष्पत्ति हो जाने पर पृथक् भावित नहीं होता ॥३॥

उपयुक्त कारिका सख्या २ में पदार्थ और वाक्यार्थ की बात कही गई है, तब ध्वनिवादिपक्षों के अनुसार भी वाच्यार्थ और व्यग्यार्थ में पदार्थ-वाक्यार्थ न्याय घटित हो रहा है फिर तात्पर्यवादों और आनन्दवर्धन का मान्यता में भेद कहाँ हुआ ? इस प्रश्न

१ द्रष्टव्य लेखकृत व्यञ्जना सिद्धि और परपरा, पृ० ३२-३७

२ तस्माद् घटप्रदीपन्यायस्तथो । यथैव हि प्रदीपद्वारेण घटप्रतीतावुत्पन्नाया न प्रदीपप्रकाशो नियतते तद्वद् व्यग्यप्रतीतो वाच्यावभास । ध्व० (आ० वि०) पृ० २५७

का समाधान करते हुए आचार्य आनन्दवर्धन ने कहा है कि प्रथम उद्योत की इन कारिकाओं का लक्ष्य, उपाय का सादृश्यत्व मात्र बतलाना है,^१ वस्तुतः पदार्थ-वाक्यार्थ न्याय धटित करना नहीं। जैसे पदार्थ, वाक्यार्थ का उपाय है, वैसे वाक्यार्थ व्यंग्यार्थ का उपाय है, इतना ही उस कारिका 'यथा पदार्थद्वारेण...' आदि का आशय है। उससे पदार्थ वाक्यार्थ न्याय नहीं समझना चाहिये।

वाक्यार्थ और व्यंग्यार्थ में आचार्य आनन्दवर्धन ने घट-प्रदीप न्याय स्वीकार किया है। इससे पुनः एक शका उठती है कि घट-प्रदीप न्याय में दीप और घट इन दो का एक साथ प्रकाशन होता है, इस न्याय को वाक्यार्थ और व्यंग्यार्थ में धटित करने पर, वाक्य के दो अर्थ होने लगेंगे, और इस प्रकार वाक्य की परिभाषा ही व्यर्थ हो जायगी क्योंकि वाक्य एकार्थत्व की प्रतीति कराने वाला ही होता है^२ (ऐकार्थ्य-लक्षणत्वात्)।

आनन्दवर्धन के मतानुसार वाक्यार्थ और व्यंग्यार्थ के प्रसंग में यह दोष नहीं आता। क्योंकि वाक्य और व्यंग्य की स्थिति गौण और प्रधान आदि होती है। कहीं व्यंग्य अर्थ प्रधान और वाक्य उपसर्जनीभाव से स्थित होता है और कहीं वाक्य प्रधान होता है, व्यंग्यार्थ गौणरूप से रहता है।^३ जहाँ व्यंग्यार्थ की प्रधानता होती है, वहीं अ्वनि कही गयी है। अतः यह सिद्ध होता है कि वाक्य के व्यंग्यनिष्ठ होने पर भी, व्यंग्यार्थ अभिधेय नहीं बरन् व्यंग्य ही होता है। आशय यह हुआ कि व्यंग्यार्थ की प्रतीति में भी वाक्यार्थ की उपस्थिति तो रहेगी ही, यही वाक्यार्थ अभिधेय है, वाक्यार्थ रूप उपाय से व्यंग्यार्थ की प्रतीति होती है, अतः व्यंग्यार्थ अभिधेय नहीं है, उसे व्यंग्य ही मानना होगा।

१-१७ व्यंग्यार्थ के वाच्यत्व के निषेध का एक और तर्क—जहाँ शब्द व्यंग्यार्थनिष्ठ नहीं होता, व्यंग्यार्थ गुणीभूत होता है, वहाँ व्यञ्जना-विरोधी भी उस गुणीभूत व्यंग्य को वाक्यार्थ तो नहीं मानेंगे। परन्तु इस गुणीभूत व्यंग्य की स्थिति यह

१. 'तदुपायत्वमात्रात् साम्यविवक्षया' पृ० बही

२. नन्वेवं गुणपदार्थद्वययोगित्वं वाक्यस्य प्राप्तं, तद्भावे च तस्य वाक्यतैव विपटते। तस्या ऐकार्थ्यलक्षणत्वात्। ध्व० (आ० वि०) पृ० २५८

३. नैव दोषः, गुणप्रधानभावेन तयोर्व्यवस्थानात्। व्यंग्यस्य हि स्वचित् प्राधान्यं वाक्यस्योपसर्जनीभावः। क्वचिद्वाक्यस्य प्राधान्यमपरस्य गुणभावः, तत्र व्यंग्यप्राधान्ये ध्वनिरित्युक्तमेव। वही

४. व्यंग्यपरत्वेऽपि वाक्यस्य न व्यंग्यस्याभिधेयत्वमपितु व्यंग्यत्वमेव। वही

सिद्ध करती है कि शब्द का कोई व्यंग्य अर्थ भी होता है।^१ और जब व्यंग्यार्थ के गुणीभूतत्व को स्वीकार करते हैं, तो जहाँ उसका प्राधान्य होता है, वहाँ उसे अस्वीकार कैसे किया जा सकता है। इसलिए व्यञ्जकत्व को वाचकत्व से गृह्य ही मानना होगा।

१-१८ आश्रयभेद से व्यञ्जकत्व की प्रामाणिकता—वाचकत्व का आश्रय शब्द ही होता है, शब्द से भिन्न अभिधेयार्थ का प्रतिपादन सम्भव नहीं है। परन्तु व्यंग्यार्थ का आश्रय शब्द भी है और अर्थ भी। अतः व्यञ्जकत्व केवल शब्द का ही नहीं होता अर्थ का भी होता है। जहाँ एक अर्थ अन्य अर्थ की व्यञ्जना करे वहाँ अर्थ में व्यञ्जकत्व है। इसलिये आश्रय के भेद से भी व्यञ्जकत्व का भेद प्रमाणित होता है।

‘इतरत्र वाचकत्वाद् व्यञ्जकत्वस्याप्यत्र, यद्वाचकत्वं शब्देकाश्रयमितरस्तु शब्दाश्रयमर्थाश्रय च शब्दार्थयोर्द्वयोरपि व्यञ्जकत्वस्य प्रतिपादितत्वात्।

अतः अभिधाशक्ति और तात्पर्यशक्ति से भिन्न व्यञ्जकत्व व्यापाररूप व्यञ्जना-शक्ति है।

१-१९ लक्षकत्व और व्यञ्जकत्व भेद-प्रकरण—मुख्यार्थ बाधित हान पर सादृश्येतर सम्बन्ध से (लक्षणा) अथवा सादृश्य सम्बन्ध से शब्द अन्य अर्थ की प्रतीति कराता है। सादृश्य-सम्बन्ध पर आधारित को गुणवृत्ति कहते हैं और सादृश्येतर पर आधारित को लक्षणा कहते हैं। पूर्व प्रकरण में वाचकत्व और व्यञ्जकत्व में भेद बतलाने हुए वाच्यत्व की शब्दाश्रयता और व्यञ्जकत्व के शब्दार्थाश्रयत्व का प्रतिपादन किया था। जैसे व्यञ्जकत्व शब्द और अर्थ दोनों के आश्रित है, वैसे ही लक्षणा अथवा गुणवृत्ति भी शब्द और अर्थ दोनों के आश्रित है। तब लक्षकत्व में ही व्यञ्जकत्व को भी क्यों न समाहित मान लिया जाय ? गुणवृत्ति में व्यञ्जकत्व का अतर्भाव मानने वालों का तर्क है कि वह (गुणवृत्ति) भी उपचार तथा लक्षणा से शब्द और अर्थ दोनों में आश्रित होती है। इस तर्क को ठीक मानते हुए भी आनन्दवर्धन ने गुणवृत्तिरूप और व्यञ्जकत्व में स्वतन्त्र गत तथा विषयगत भेद प्रतिपादन किया है।^२

इसके अनन्तर आनन्दवर्धन ने वाच्यतत्त्वविद् भोमासको के मत में भी व्यञ्जकत्व का अनिवार्य अवसर निश्चित किया।^३

१ तदस्ति तावद् व्यंग्य शब्दानां कश्चिद् विषय इति । ध्व० (आ० वि०) पृ० २५८

२ इस विषय के पूर्ण विवेचन हेतु द्रष्टव्य लेखकृत व्यञ्जना सिद्धि और परवरा, पृ० ३६

३ वही, पृ० ४५ ४८

यह व्यञ्जकत्व वैयाकरणों के भी प्रतिकूल नहीं है। क्योंकि अविद्यासंस्कार-रहित शब्दग्रह को स्वीकार करने वाले विद्वान् वैयाकरणों के सिद्धान्त का आश्रय लेकर ही ध्वनिसिद्धान्त का प्रवर्तन हुआ है। इसलिए वैयाकरणों से विरोध-अविरोध का प्रश्न ही नहीं उठता।^१

शब्द और अर्थ के सम्बन्ध को कृत्रिम मानने वाले नैयायिकों के मत में शब्दों का अन्य अर्थों के प्रति व्यञ्जकत्व, दीपक आदि के प्रकाशकत्व के समान अनुभवसिद्ध है। नैयायिकों का शब्दों के वाचकत्व के विषय में मतभेद हो सकता है (वाचकत्व स्वाभाविक है अथवा संकेतकृत है, इस प्रकार का मतभेद) परन्तु वाचकत्व के पश्चात् होने वाले व्यञ्जकत्व के सम्बन्ध में मतभेद का अवसर नहीं है। क्योंकि व्यञ्जकत्व तो लोकप्रसिद्ध तथा अनुभूत है। नैयायिक 'आत्मा' जैसे अगोचर अर्थ में विप्रतिपत्तियाँ खड़ी कर सकते हैं, परन्तु 'नील' को नील ही कहेंगे, पीत नहीं, अतः प्रत्यक्ष में तर्क का अवसर नहीं आता। इसी प्रकार, वाचक शब्दों का, अवाचकशब्दरूप गीतादि ध्वनियों का व्यञ्जकत्व तो प्रत्यक्ष-सिद्ध है। इस प्रत्यक्षसिद्धि के विषय में तर्क का अवसर नहीं है। विद्वानों की गोष्ठियों में शब्द से अनभिधेय सुन्दर अर्थ को अभिव्यक्त करने वाले अनेक प्रकार के वचन कहे जाते हैं—इस सत्य को कौन अस्वीकार कर सकेगा।

व्यञ्जकत्व और लिङ्गत्व में भी साम्य दिलाया गया है, इससे एक और विप्रतिपत्ति उत्पन्न होती है। शब्दों के बोधकत्व का नाम ही व्यञ्जकत्व है और यह लिङ्गरूप है। इससे जो व्यंग्य की प्रतीति होती है, वह लिपी की प्रतीति के समान है—इसलिये व्यञ्जक और व्यंग्य भाव लिङ्ग-लिपी भाव ही है। पुनः वक्ता का अभिप्राय व्यंग्य है—यह ध्वनिवादी भी मानते हैं—परन्तु वक्ता का अभिप्राय अनुमेय होता है। अतः व्यञ्जना, अनुमिति के अन्तर्गत है।

उपर्युक्त तर्क का उत्तर आनन्दवर्धन ने दो प्रकार से दिया है—यह कि अनुमिति रूप ही यदि व्यञ्जना मानी जाय तो भी वह आभवा और गुणवृत्ति से तो पृथक् ही सिद्ध हुई। भले ही व्यञ्जकत्व, लिङ्गत्व रूप मानें पर प्रसिद्ध सम्बन्ध और लक्षकत्व से यह भिन्न है। इस उत्तर से यह सिद्ध हुआ कि व्यञ्जना पृथक् है। यह प्रौढिवाद से उत्तर हुआ। अनभिमत बात को कुछ समय के लिये स्वीकार करके उत्तर देना प्रौढिवाद कहलाता है। द्वितीय उत्तर यह है कि वारदाद में व्यञ्जना अनुमिति के अन्तर्गत नहीं हो सकती, क्योंकि व्यञ्जकत्व सर्वत्र लिङ्गरूप नहीं होता और व्यंग्य की प्रतीति सर्वत्र लिपी की प्रतिति के समान नहीं होती।^२ अपने मत को आचार्य आनन्दवर्धन ने इस प्रकार कहा है—

१. ध्व० (आ० वि०) पृ० २७६

२. न पुनरर्थं परमार्थो यद् व्यञ्जकत्वं लिङ्गत्वमेव सर्वत्र, व्यंग्यप्रतीतिश्च लिङ्गप्रतीतिरेवेति। ध्व० (आ० वि०) पृ० २७०

‘शब्दा वा विषय दो प्रकार का होता है, एक अनुमेय और दूसरा प्रतिपाद्य । वक्ता के कहने की इच्छा अनुमेय है । यह इच्छा भी दो प्रकार की होती है—प्रथम शब्द के स्वरूप के प्रकाशन की इच्छा और द्वितीय, शब्द से अर्थ प्रकाशन की इच्छा । इनमें प्रथम शब्दव्यवहार का अंग नहीं है । इससे किसी प्रकार के अर्थ का ज्ञान न हो सकने से ही इसे शब्दव्यवहार में अनुपयोगी कहा है । अर्थप्रकाशनरूप इच्छा, शब्द-लोपव्यवहार का अंग है । ये दोनों शब्दा वा अनुमेय विषय हैं । विशेष प्रकार के शब्द को सुनकर शब्दस्वरूपप्रकाशन की इच्छा अथवा शब्द द्वारा अर्थप्रकाशन की इच्छा का अनुमान होता है । शब्द के प्रयोक्ता को अर्थप्रतिपादन की इच्छा वा, विषयीभूत अर्थ का स्वरूप अनुमेय नहीं कहा जा सकता ।’

वैशेषिक दर्शन में अनुमान में ही शब्द का भी अन्तर्भाव कर दिया गया है । जैसे अनुमान प्रक्रिया में—व्याप्तिग्रहण, लिङ्गदर्शन, व्याप्तिस्मृति तथा अनुमिति ये चार चरण हैं वैसे ही शब्द में—सन्नेतग्रह, पदज्ञान, पदार्थस्मृति के बाद शब्दलोप होता है । इसलिए समानविधि होने से शब्द भी अनुमान ही है । आचार्य आनन्दवर्धन ने इस मान्यता का वर्णन किया है ।

व्यञ्जकत्व सदैव लिङ्गत्वं रूपं नही होना, दोषक आदि के प्रकाश में बिना लिङ्गत्वं के ही व्यञ्जकत्व दिग्दर्शक पड़ता है । इसी प्रकार प्रतिपाद्य विषय लिङ्गी की भाँति शब्द से सम्बन्धित नहीं है । जैसा कि कहा जा चुका है, वक्ता की विवक्षा लिङ्गी रूप में शब्दों में सम्बद्ध है । यदि प्रतिपाद्य विषय को लिङ्गी मानें तो उसमें लौकिक पुष्पों द्वारा की जाने वाली विप्रतिपत्तियों का अभाव होगा, क्योंकि अनुमेयार्थ निश्चित होता है, उसमें विप्रतिपत्तियाँ के लिये अवसर नहीं होता ।^१ परन्तु प्रतिपाद्य विषय में विप्रतिपत्तियाँ का अवसर होता है अतः वह अनुमेयार्थ नहीं हो सकता । इसलिये व्यञ्जना—अनुमान नहीं हो सकती ।

१-२० अनुमान और व्यञ्जना—व्यञ्जना का अनुमान में अन्तर्भाव करने की आकांक्षा वालों का एक और तर्क हो सकता है । प्रामाण्य और अप्रामाण्य, अनुमान सा य है । व्यर्थ अर्थ के सत्य-असत्य के निर्णय हेतु भी अनुमान अपेक्षित होगा ।

१ विवक्षाविषयत्व हि तस्याप्यस्य शब्दलिङ्गितया प्रतीयते न तु स्वहयम् । ध्व० (आ० वि०) पृ० २८०

२ न च व्यञ्जकत्व लिङ्गत्वरूपमेव, आलोकादिष्वन्यथा दृष्टत्वात् ध्व० (आ० वि०) पृ० २८२

३ प्रतिपाद्यस्य च विषयस्य लिङ्गत्वे तदविषयानां विप्रतिपत्तीनां लौकिकरेव क्रियमाणानामभाव प्रसज्येतेति । यही

इस प्रकार व्यंग्यार्थ भी अनुमान का विषय सिद्ध होता है। प्रामाण्य और अप्रामाण्य विषयक दो मत—मीमांसक और नैयायिक-प्रसिद्ध हैं। मीमांसक प्रामाण्य को स्वतः प्रामाण्य मानते हैं और अप्रामाण्य को परतः कहते हैं। नैयायिक प्रामाण्य और अप्रामाण्य, दोनों को ही परतः मानते हैं। परतः प्रामाण्य वह है जिसमें ज्ञान-ग्राहक सामग्री और ज्ञान का प्रामाण्य-ग्राहक सामग्री पृथक्-पृथक् हो। नैयायिक मत में ज्ञान का ग्रहण अनुव्यवसाय से होता है। सर्वप्रथम 'अयं घटः' यह ज्ञान होता है, तदनन्तर 'घटज्ञानवान् अहम्' यह प्रतीति होती है—यही 'अनुव्यवसाय' है—व्यवसाय का अर्थ है 'ज्ञान'—'अयं घटः' इस ज्ञान से 'घटज्ञानवान् अहम्' यह प्रतीति होती है, ज्ञान के बाद होने के कारण इसे 'अनुव्यवसाय' कहा गया। अतः ज्ञान के ग्रहण की सामग्री यह 'अनुव्यवसाय' है। 'प्रामाण्य' का ग्रहण प्रवृत्तिसाफल्य अनुमान से होता है। ज्ञान के बाद प्रवृत्ति होती है। यदि यह प्रवृत्ति विफल होती है तो ज्ञान का अप्रामाण्य होता है। इस प्रकार प्रामाण्य-अप्रामाण्य दोनों ही अनुमान-साध्य है। व्यंग्यार्थ के प्रामाण्य-अप्रामाण्य भी अनुमानसाध्य होने से वह अनुमेयार्थ हो है।

इसका समाधान आनन्दवर्धन ने इस प्रकार किया है—प्रामाण्य और अप्रामाण्य के विषय में किसी भी साधन का उपयोग करें, चाहे मीमांसकों के ज्ञातता-सिद्धान्त का अथवा नैयायिकों के 'अनुव्यवसाय' सिद्धान्त का, परन्तु शब्द के वाचकत्व रूप व्यापार पर कोई प्रभाव नहीं पड़ता वैसे ही व्यंग्यार्थ प्रामाण्य-अप्रामाण्य में किसी भी प्रमाण का उपयोग होने से कोई हानि नहीं। इससे व्यञ्जकत्व व्यापार को पृथक् शब्द व्यापार मानने में कोई बाधा नहीं पड़ती है।

पुनः लौकिक, तथा वैदिक वाक्यों में तो प्रामाण्य-अप्रामाण्य का प्रश्न सङ्गत्व-पूर्ण होता है, वहाँ प्रमाण के उपयोग का भी महत्त्व हो सकता है। परन्तु काव्य में व्यंग्यार्थ के प्रामाण्य-अप्रामाण्य का प्रयोजन कुछ भी नहीं है, तब प्रमाण-प्रयोगों की बात भी उपहासास्पद है। इसलिए सर्वत्र लिगी प्रतीति ही व्यंग्यप्रतीति नहीं है।

अतः निष्कर्ष रूप में गुणवृत्ति और वाचकत्व आदि से व्यञ्जकत्व भिन्न ही है।

इस प्रकार आचार्य आनन्दवर्धन ने व्यञ्जकत्व व्यापार को पूर्वकथित सभी व्यापारों से पृथक् सिद्ध किया। व्यंग्यार्थ के अस्तित्व का निर्विवाद प्रतिपादन प्रथम

१. यथा च वाच्यविषये प्रमाणान्तरानुगमेन सम्भक्त्यप्रतीतिरिति यच्चिद् क्रिय-
माणायाम् तस्य प्रमाणान्तरविषयत्वे सत्यपि न शब्दव्यापार-विषयताहानिस्त-
द्वच्च व्यंग्यस्यापि। ध्व० (आ० वि०) पृ० २८५
२. काव्यविषये च व्यंग्यप्रतीतिनां सत्यासत्यनिरूपणस्याप्रयोजकत्वमेवेति तत्र
प्रमाणान्तरव्यापारपरीक्षोपहासायैव सम्पद्यते। तस्मात्तस्मिन्प्रतीतिरेव सर्वत्र
व्यंग्यप्रतीतिरिति न शक्यते वक्तुम्। वही

उद्योग में किया जा चुका है। व्यंग्य-व्यञ्जक की सिद्धि हो जाने पर इनका परस्पर सम्बन्ध स्थापित करने वाला व्यञ्जना व्यापार भी सिद्ध हो जाता है, क्योंकि यह प्रश्न उठता है कि व्यंग्य भी प्रमाणित हुआ और व्यञ्जक भी, तब ये किस सम्बन्ध द्वारा सम्बद्ध हैं? व्यञ्जक किस शक्ति द्वारा व्यंग्यार्थ को प्रतीति करता है? व्यंग्य और व्यञ्जक में व्यञ्जना शक्ति हो इस प्रतीति को अपना विषय बनाती है। अतः अब तक कही गई अभिधा, लक्षणा और तात्पर्यवृत्ति से भिन्न व्यञ्जनावृत्ति स्थाकार करनी होगी। इस रूप में व्यञ्जना प्रतिपादन का श्रेय आचार्य आनन्दवर्धन को ही है। इसका आधारभूत श्रोत वैयाकरणों का नाद और स्फोट का व्यंग्य-व्यञ्जक भाव है, तथापि व्यंग्य-व्यञ्जक भाव का पूर्ण पल्लवन ध्वन्यालोक में ही है।

परन्तु, काव्यशास्त्र को इस 'अमृतपूर्व उपसन्धि' का विरोध भी हुआ। विद्वानों ने एक सिरे से व्यंग्यार्थ और व्यञ्जना को अस्वीकृति दी। भनजय-धनिक ने तात्पर्य का अतिरिक्तिकार कर उर्ध्व में व्यञ्जना का पर्यवसान कर उसे भिन्न वृत्ति मानने से इनकार किया। मीमांसक तो इसके सर्वाधिक विरोधी रहे। उन्होंने अभिधा और लक्षणा के अतिरिक्त व्यञ्जना नाम की कोई वृत्ति हो सकती है, इस पर विश्वास ही नहीं किया। नैयायिक महिम भट्ट ने आन्तरिकों के व्यंग्यार्थ को 'अनुमान' के अन्तर्गत कर दिया। 'अवधार्यवादी' वैदानी और वैयाकरणों से भी 'व्यञ्जना' को विरोध ही मिला।^१

आचार्य मम्मट ने 'काव्यप्रकाश' के पंचम उत्साह में उपरिक्तित व्यञ्जना-विरोधियों के पूर्वपक्षों को उद्धृत करते हुए सभी मतों में व्यञ्जना का निर्विवाद अवसर सिद्ध किया है। यह काव्यप्रकाश की अन्यतम उपसन्धि है। सर्वप्रथम आचार्य मम्मट ने व्यंग्यार्थ और वाच्यार्थ का भेद स्पष्ट कर व्यञ्जना का वाच्यार्थभिन्न अस्तिरक प्रतिपादित किया है—

(१) वाच्यार्थ और व्यंग्यार्थ भेद प्रकरण—वाच्यार्थ, तात्पर्यार्थ आदि से व्यंग्यार्थ सर्वथा भिन्न है, इस तथ्य का आचार्य मम्मट ने अनेक युक्तियों से सिद्ध किया है। इस की व्यंग्यता से यह प्रसंग प्रारम्भ किया गया है।

इस की प्रतीति व्यञ्जना द्वारा हो समझ है, इस रूप अर्थ स्वप्न में भी वाच्य नहीं हो सकता।^२ यदि इस को वाच्य मानें तो 'रसादि' शब्द द्वारा अथवा इस विशेष के यौगिक 'शृ गारादि' शब्दों के प्रयोग से उसको प्रतीति होनी चाहिए, परन्तु व्यवहार में यह प्रमाणित नहीं होता। रस-प्रतीति तो विमारादि के प्रयोग से ही होता है, यह

१ ध्वनिविरोधी आचार्यों के मतों के लिए देखिए लेखक की 'व्यञ्जनावृत्ति-सिद्धि और परंपरा का द्वितीय अध्याय।

२ 'रसादिसंज्ञास्त्वर्थं स्वप्नेऽपि न वाच्य'। मम्मट, काव्यप्रकाश, (आ० दि०) ५ म उ०, पृ० २१७

तथ्य अन्वय-व्यतिरेक से सिद्ध है ।^१ यदि 'विभावादि' का प्रयोग है तो रस-प्रतीति भी होगी, यदि प्रयोग नहीं है तो प्रतीति भी नहीं होगी । अतः विभावानुभावसंचारिमुखेन ही रस-प्रतीति सम्भव है, इसलिये रस ध्वंग्य ही है ।^२ रस की वाच्यता का निषेध तो हुआ पर रस लक्ष्यार्थ भी तो हो सकता है, ध्वंग्य ही क्यों ? इस शंका का समाधान करते हुए मम्मटाचार्य कहते हैं कि रस लक्षणीय भी नहीं है, क्योंकि लक्ष्यार्थ की प्रतीति में मुख्यार्थवाधादि तीन बीज अनिवार्य हैं । रस-प्रतीति में, इन तीन अनिवार्य 'बीजों' में से एक भी नहीं है, अतः मुख्यार्थवाधादि के अभाव के कारण रस लक्षणीय नहीं है ।^३

(२) लक्षणाभूलक ध्वनि में व्यंजना की अनिवार्यता—आचार्य आनन्दवर्धन ने लक्षणाभूलक ध्वनि के दो भेद किए हैं । प्रथम अर्थान्तरसंक्रमित और द्वितीय अत्यन्त-तिरस्कृत वाच्य ।^४ इनमें से प्रथम में वाच्यार्थ प्रकरण के विमर्श से अनुपपुक्त प्रतीत होता है, इसलिए वह अर्थान्तर में संक्रमित हो जाता है । द्वितीय में वाच्यार्थ अनुपपद्यमान होता है और अन्य ही अर्थ की प्रतीति कराता है, इसीलिये इसे अत्यन्ततिरस्कृत-वाच्यध्वनि कहा गया है । इन दोनों ही ध्वनि-रूपों में प्रयोजन विशेष ध्वंग्य होता है, प्रयोजन अभिधा अथवा लक्षणा द्वारा होत्य नहीं है । काव्यप्रकाश के द्वितीय उल्लास में इस प्रसंग की विस्तृत व्याख्या है । प्रयोजनविशिष्ट के ध्वंग्य होने के कारण ही लक्षणा का अवसर उपस्थित होता है । प्रयोजन के अभाव में लक्षणा-प्रवृत्ति ही न हो सकेगी, अतः वस्तुरूप अर्थ की प्रतीति भी व्यंजना द्वारा ही सम्भव है ।^५

(३) अभिधामूला संलक्ष्यक्रमध्वंग्य ध्वनि और व्यंजना—अभिधामूलक संलक्ष्य-क्रमध्वंग्य ध्वनि के तीन भेद हैं—शब्दशक्त्युत्थ, अर्थशक्त्युत्थ और उभयशक्त्युत्थ ।

इनमें शब्दशक्त्युत्थ ध्वनि वहाँ होती है, जहाँ प्रकरणादि अभिधा-नियामकों द्वारा शब्द एकार्थ में नियन्त्रित हो जाता है और उसके पश्चात् भी अन्य अर्थ की प्रतीति कराता है । यह स्पष्ट है कि अभिधा के नियन्त्रित होने पर भी जिस अन्यार्थ की प्रतीति हो रही है, वह अभिधार्थ नहीं है, वह लक्ष्यार्थ भी नहीं है । तब उसे व्यं-

१. तस्य प्रतिपत्तेश्चेत्यन्वयव्यतिरेकाम्यां विभावाद्याभिधानद्वारेणैव प्रतीयते ।

वही, पृ० २१७

२. तेनाज्जी व्यङ्ग्य एव । वही, पृ० २१७

३. मुख्यार्थवाधाद्यभावात् पुनर्लक्षणीयः । वही, पृ० २१७

४. अतिवसितवाच्यो यस्तत्र वाच्यं भवेद् ध्वनौ ।

अर्थान्तरे संक्रमितमत्यन्तं वा तिरस्कृतम् ॥

५. अर्थान्तरसंक्रामितात्यन्ततिरस्कृतावाच्ययोर्वस्तुमात्ररूपं ध्वंग्यं विना लक्षणं न भवतीति प्राक् प्रतिपादितम् । का० प्र० (आ० वि०) पृ० २१७

ग्यार्थ ही कहा जाना चाहिए और वह व्यञ्जना द्वारा ही प्रतीय है ।^१ अर्थ ही नहीं वरन् वाच्यार्थ और प्राकरणिक अर्थ का उपमानोपमेयमान प्रतीति भी निर्विवाद रूप से व्यप्य ही है ।

(४) अर्थशस्त्रुत्थ ध्वनि मे व्यञ्जना की अनिवार्यता—सत्ययत्रम अर्थशक्त्युत्थ ध्वनि मे वाच्यार्थ प्रथमतः उपस्थित होना है, तदनन्तर व्यप्यार्थ की प्रतीति होती है । वाच्यार्थ, वाक्यार्थ ही है । वाक्य से अर्थ की निष्पत्ति के विवेचन मे भीमासक अधिकारी माने जाते हैं अतः इस सदर्भ में आचार्य मम्मट ने भीमासको के अभिहितान्वयवाद, अन्विताभिधानवाद तथा भट्ट लोन्सटादि के मतों मे व्यञ्जना का अनिवार्य अवसर सिद्ध किया है । भीमासको के मत को मत्ती मीति स्पष्ट करने के लिए सकेतग्रह का विवेचन अनिवार्य है ।

सकेतग्रह किसमे हो ? इस प्रश्न क समाधान मे मनवैभिन्न्य है । भीमासक जाति में ही सकेतग्रह मानते हैं । व्यक्ति मे सकेतग्रह मानने से 'आनन्त्य' और 'व्यभिचार' दोष उत्पन्न होते हैं । जिस व्यक्तिरूप अर्थ मे शब्द का सकेतग्रह हुआ है, उसमे उसी व्यक्ति विशेष अर्थ की प्रतीति होगी । अतः भिन्न-भिन्न व्यक्तियों की प्रतीति के लिए सममे पृथक्-पृथक् सकेतग्रह मानना होगा । इस प्रकार अनन्त सकेतग्रह मानने मे अनन्त शक्तियों की कल्पना करनी होगी । इस दोष को "आनन्त्यदोष" कहते हैं । यह भी ध्यान देने की बात है कि व्यक्ति मे सकेतग्रह मानने से वर्तमान मे स्थित व्यक्तियां मे तो भत्ते ही निर्वाह हो जाय परन्तु तथा भविष्य के व्यक्तियों का क्या हागा, जो वर्तमान मे स्थित नहीं है, उनमे सकेतग्रह कैसे होगा ? यदि इस आनन्त्यदोष क परिहार हेतु यह मान लें कि २-४ व्यक्तियों मे सकेतग्रह मान लिया जाय और शेष की प्रतीति बिना सकेतग्रह के हाती रहेगी, तो "शब्द" सकेतग्रह से ही अर्थ की प्रतीति कराता है, इस नियम का उल्लंघन होने से "व्यभिचार" दोष होगा । इसलिए इन दो, "आनन्त्य" और "व्यभिचार", दोषों के कारण व्यक्ति मे सकेतग्रह मानना अनुपयुक्त है । इससे अतिरिक्त व्यक्ति मे सकेतग्रह मानने से महामाध्यकारक चतुर्धा शब्द-विभाग, १—जाति, २—गुण, ३—त्रिया और ४—यदृच्छा भा सम्भव न होगा ।

भीमासक गुण, क्रिया और यदृच्छा शब्दों मे भा जाति का अनुसंधान कर केवल जाति मे ही सकेतग्रह मानते हैं । "अनुगतप्रतीति" क कारण को "सामान्य" अथवा "जाति" कहते हैं ।^२ यह अनुगत प्रतीति गुण, त्रिया और यदृच्छा शब्दों मे

१ शब्दशक्तिमूले तु अभिषाया निष्पत्तेनानभिधेयस्यान्यन्तरस्य तेन सहोप-
मावेरलकारस्य च निर्विवाद व्यप्यत्वम् । वही पृ० २१८

२ "अनुगतिप्रत्यक्षेण सामान्यम् ।"

भी होती है। गुण में अनुगतप्रतीति का उदाहरण दूध, वरक, शंख आदि में शुक्लत्व सामान्य की प्रतीति है। ओदन, गुड़ आदि में पाकत्व सामान्य है, यह क्रिया में जाति का अनुसंधान हुआ। भिन्न-भिन्न व्यक्ति यहच्छा शब्दों का उच्चारण करते हैं, परन्तु परिणाम की प्रक्रिया निरन्तर होने के कारण न तो वह वस्तु ही रहती है जिसका ज्ञान उस यहच्छा शब्द से होता है और न दोलने वाला ही वह व्यक्ति रहता है जो क्षण भर पूर्व दोल रहा था, लेकिन फिर भी उस यहच्छा शब्द से वस्तु का भान होता है, अतः उसमें भी सामान्यत्व है। यहच्छा शब्दों में भी जाति का आधान किया जा सकता है। अतः जाति में ही संकेतग्रह मानना उचित है।

(५) अभिहितान्वयवाद में—अभिधा के द्वारा पदार्थ सामान्य की ही प्रतीति होती है, तदनन्तर आकांक्षा (वक्ता की), सन्निधि और योग्यता के कारण वाक्यार्थ बनता है। अतः अभिहितान्वय में तो अभिधा द्वारा वाक्यार्थ की भी प्रतीति नहीं होती। जब वाक्यार्थ ही वाच्य (अभिवेय) नहीं है तो इसके भी पश्चात् प्रतीति होने वाला व्यंग्यार्थ वाच्य कैसे हो सकता है। आचार्य मम्मट कहते हैं—

“विशेष में संकेतग्रह करना जहाँ सम्भव नहीं है, और जातिरूप (सामान्य-रूपाणाम्) पदार्थों का परस्पर संसर्ग रूप विशेष अर्थ स्वयं पदों से उपस्थित न होकर (अपदार्थोऽपि) आकांक्षा, सन्निधि और योग्यता के कारण उपस्थित होता है, उस अभिहितान्वयवाद में व्यंग्यार्थ की अभिवेयता की बात ही क्या है।^१

अतः अभिहितान्वयवादी भीमांसकों के मत में भी व्यंग्यार्थ अभिवेय नहीं है और वाक्यार्थ से भिन्न है, अतः उसकी प्रतीति के लिये भिन्न शक्ति, व्यञ्जना माननी होगी।

(६) अन्विताभिधानवाद में भी व्यंग्यार्थ अभिवेय नहीं है। परन्तु इस प्रसंग को आचार्य मम्मट ने, अन्विताभिधानवाद के अनुसार संकेतग्रह आधार से प्रारम्भ किया है। अन्विताभिधानवाद के स्वरूप को भलीभाँति प्रस्तुत करने के लिये यह आवश्यक भी था। संकेतग्रह के आठ आधार—(१) व्याकरण, (२) उपमान, (३) कोण, (४) आप्तवाक्य, (५) व्यवहार, (६) वानयशेष, (७) विवृति और (८) सिद्ध पद का सान्निध्य कहे गये हैं।^२ इनमें व्यवहार प्रमुख है। विशेषतः वाक्क के लिए “व्यवहार” की प्रक्रिया इस प्रकार स्पष्ट की गई है।

१. अयंशक्तिमूलोऽपि विशेषे संकेतः कर्तुं न युज्यत इति सामान्यरूपाणां पदार्था-
नामाकांक्षासन्निधियोग्यतावशात्परस्परसंसर्गो यत्राप्यर्थोऽपि विशेषरूपो
वाक्यार्थस्तत्राभिहितान्वयवादे का वार्ता व्यंग्यस्याभिधीयताम्।

का० प्र० (आ० वि०) पं० उ०, पृ० २१६

२. शक्तिग्रहं व्याकरणोपमानकोशाप्तवाक्याद् व्यवहारस्तच्च।
वाक्यस्य शेषाद् विवृतेर्वदन्ति सान्निध्यतः सिद्धपदस्य वृद्धाः ॥

ये प्याह —

शब्दबुद्धाभिधेयास्तत्र प्रत्यक्षेणात्र परमिति ।

श्रोतुस्तत्र प्रतिपन्नत्वमनुमानेन चेष्टया ॥१॥

(बालक) बृद्ध तथा जमिधेय (त्रिया) आदि शब्दा को प्रत्यक्ष से देखना है, (सुनना है, “परमिति” मे “शृणानि” का अव्याहार करना होगा, क्योंकि त्रिया तो देखी जा सकती है, शब्द नहीं, अतः प्रत्यक्ष मे देखना और सुनना, दोनों मानने हूँगे ।) श्रोता (मध्यम बृद्ध जयरा मेवक आदि) को चेष्टा से उसके (श्रोता के) ज्ञान का अनुमान करता है ।

अथयानुपपत्त्या तु बोधेच्छांति द्वयात्मिकाम् ।

अर्थापत्त्याग्वबोधेत सत्त्व त्रिप्रमाणकम् ॥२॥

(तब वह बालक) अन्यथा अनुपपत्ति (उत्तम बृद्ध द्वारा कहे गए वाक्य और उसके अर्थ मे वाचक-वाच्य सम्बन्ध है, यदि ऐसा न होना तो मध्यबृद्ध उसके अनुरूप त्रिया कैसे करता ? इस अन्यथा अनुपपत्ति) रूप अर्थापत्ति से (वह वाचक-वाच्य रूप) द्वयात्मिका शक्ति को जानता है । इस प्रकार (प्रत्यक्ष, अनुमान और अर्थापत्ति रूप) तीन प्रमाणा मे सम्बन्ध का अवधारण करता है ।

क्याकि “व्यवहार” बालक के लिए होता है, अतः उपर्युक्त दोनों श्लाको का कर्ता “बालक” ही है । इस प्रक्रिया का अधिक विवृत रूप इस प्रकार है—“उत्तम बृद्ध, पिता आदि, देवदत्त मे कहना है—“देवदत्त गाय लाओ” तब देवदत्त (मध्यम बृद्ध) सास्नादिमान अर्थ (गाय) को एक स्थान से दूसरे स्थान पर लाना है । इस प्रकार उत्तम बृद्ध के कहे ज्ञान पर और उस कथन के पत्रस्वरूप देवदत्त द्वारा गाय के लाय ज्ञान का द्वावर वाचक यह समझ लेता है कि “इम देवदत्त ने उत्तमबृद्ध के वाक्य का यह अर्थ समझा ।” ऐसा वह बालक देवदत्त को चेष्टा मे अनुमान कर लेता है और उत्तमबृद्ध के वाक्य और उसके अर्थ के वाचक वाच्य भाव सम्बन्ध को अर्थापत्ति प्रमाण से समझ लेता है । परन्तु यह समझना अमङ्गल वाच्य के अलङ्ग अर्थ के रूप मे ही है । पुनः चैत्र (किसी भी व्यक्ति का नाम) ‘गाय ले जाओ’, अथवा लाओ’ आदि इस प्रकार के वाच्य-प्रयोग मे ‘उम-उम’ शब्द का ‘वह-वह’ अर्थ है, ऐसी अवधारणा करता है । इस प्रकार अन्वय-व्यतिरेक मे प्रवृत्ति और निवृत्ति करने वाला वाच्य ही प्रयोग के उपयुक्त है । वाच्य मे स्थित अन्वित पदा का ही अन्वित पदार्थों के साथ सकेतग्रह होता है । अर्थात् ‘गामानय’ वाच्य मे “आनय”

१ वाच्यप्रकाश, (आ० वि०) प० ३०, पृ० २२२

२ वाच्यस्थितानामेव पदानामन्विते पदार्थैरन्वितानामेव सकेतो गृह्यते ।

का० प्र०, (आ० वि०) पृ० २२४

“गाम्” के साथ अन्वित है और दोनों का संकेतग्रह अन्वित पदार्थों के साथ है। “गामान्य” वाक्य के “आनय” का अन्वय “अश्व” के साथ नहीं हो सकता। “अश्वगामान्य” में “आनय” का अन्वय “अश्व” के साथ होगा।

अतएव परस्पर अन्वित पदार्थ ही वाक्यार्थ है।^१ पहले के अनन्वित पदार्थ का वाद होने वाला अन्वय वाक्यार्थ नहीं हो सकता। अन्विताभिधानवादियों के अनुसार परस्पर अन्वित पदार्थ ही वाक्यार्थ के रूप में उपस्थित होता है। परन्तु, एक शब्द अनेक वाक्यों में प्रयुक्त होता है। यदि एक शब्द का अन्वय व्यक्तिविशेष से स्वीकार कर, एक अर्थ के साथ अन्वित में शक्तिग्रह मानें, तो अन्य वाक्यों में प्रयुक्त होने पर इस शब्द से अर्थ की प्रतीति नहीं हो सकेगी। अतः विशेष अर्थ के साथ अन्वित में संकेतग्रह नहीं माना जा सकता, सामान्य के साथ अन्वित अर्थ में ही संकेतग्रह मानना होगा। परन्तु, अन्विताभिधानवाद में तो परस्पर अन्वित पदार्थों से ही वाक्यार्थ उपस्थित होता है और वाक्यार्थ विशेष अर्थों का परस्पर सम्बन्धरूप होता है। तब विशेष अर्थों का परस्पर सम्बन्ध रूप वाक्यार्थ तो अन्विताभिधानवाद के अनुसार अभिधा से प्रतीत नहीं हो सकता, क्योंकि वहाँ सामान्य के साथ अन्वित में शक्तिग्रह माना गया है। इसका समाधान निम्नलिखित विधि से किया गया है।

(७) निर्विशेषं न सामान्यम् - इस कथन के अनुसार, बिना विशेष के कोई सामान्य रह ही नहीं सकता। आचार्य विश्वेश्वर के शब्दों में, प्रत्येक सामान्य का पर्यवसान विशेष में होता है। इसलिए सामान्यरूप से अन्वित अर्थ का पर्यवसान भी विशेष में होता है। वाक्य में अन्वित पदार्थ सामान्य नहीं विशेष होते हैं, अतः विशेष के साथ अन्वित अर्थ में संकेतग्रह मानने में कोई हानि नहीं है।^२ अन्विताभिधानवादियों के मत को आचार्य मम्मट ने इस प्रकार कहा है—

“वाक्यांतर में प्रयुक्त होने पर, प्रत्यभिज्ञा ज्ञान से यह निश्चित हो जाता है कि “वही” “वही” पद है। अतः, यद्यपि पदार्थ सामान्य के साथ अन्वय होता है, तब भी परस्पर सम्बद्ध पदार्थों के (व्यतिपत्तानां पदार्थानाम्) के विशेष रूप ही होने से (तथा भूतत्वाद्) सामान्य से अवच्छादित होने पर भी यह (संकेतग्रह) विशेषरूप (में) ही हो जाता है यह अन्विताभिधानवादियों का मत है।”

१. विशिष्टा एव पदार्था वाक्यार्थो नतु पदार्थानां वंशिष्ट्यम् ।

२. काव्यप्रकाश, (आचार्य विश्वेश्वर की टीका) पृ० २२५

३. यद्यपि वाक्यान्तप्रयुज्यमानस्यपि प्रत्यभिज्ञाप्रत्ययेन तान्येवंतानि पदानि निश्चीयन्ते इति पदार्थान्तरमात्रेणान्वितः संकेतगोचरः तथापि सामान्यावच्छादितो विशेषरूप एवासौ प्रतिपद्यते, व्यतिपत्तानां पदार्थानां तथाभूतत्वादित्यन्विताभिधानवादिनः ।—वही—

अतः अन्विताभिधानवाद में सामान्य में अवच्छादिन विशेष सकेतप्रह का विषय होता है। तब भी वाक्यार्थ के अनन्तर जो 'अतिविशेष' अर्थ है, वह तो असंकेतित होने से अवाच्य ही है और अवाच्य होने पर भी पदार्थ के रूप में प्रतीत होता है। ऐसी स्थिति में वाक्यार्थ बोध के भी बाद प्रतीत होने वाले 'निशेषच्युत' आदि उदाहरणा में निषेध से विधिपरक अर्थ की प्रतीति के वाक्यार्थ होने की चर्चा असम्भव ही है।

अतः अभिहिताभ्युपवाद में अन्वित अर्थ अभिधा द्वारा प्रतीत होता है और वही अभिधेय या वाच्य है। अन्विताभिधानवाद में पदार्थ सामान्य में अन्वित अर्थ वाक्यार्थ होता है। सब अन्वित विशेष अर्थ तो दोनों ही मतों में अवाच्य रहा। वाक्यार्थ का विशेष अर्थों का ही परस्पर सम्बन्ध रूप है और वह दोनों मतों में अभिधा द्वारा उपस्थित नहीं होता, तब वाक्यार्थ के भी अनन्तर प्रतीत होने वाला व्यंग्यार्थ अभिधेय कैसे हो सकता है ?

यह पहले कहा जा चुका है कि अर्थसंव्युत्पत्ति भवितु में पहले वाक्यार्थ ज्ञात होता है तब व्यंग्यार्थ की प्रतीति होती है। इस प्रकार आचार्य मम्मट ने यह निश्चित किया कि मामासका की विचार-प्रणाली में वाक्यार्थ ही वाच्य नहीं है, तब "व्यंग्यार्थ अभिधा से ज्ञेय होगा" यह कथन अप्रत्याप्त मात्र है। अतः व्यंग्यार्थ की प्रतीति के लिये अभिधा से अतिरिक्त शक्ति माननी होगी और यह शक्ति व्यञ्जना ही है।

(८) नैमित्तिकानुसारेण निमित्तानि वदन्त्ये—मीमांसकों की यह भी धारणा है कि व्यञ्जनावेदी जिसे व्यंग्यार्थ कहते हैं उसका आधार भी शब्द ही होता है, इसलिये शब्द उस अर्थ का निमित्त है। शब्द का उस अर्थ के प्रति यह निमित्तत्व ज्ञापक रूप है। अतः जालकारिका के व्यंग्यार्थ और शब्द में नैमित्तिकनिमित्त भाव अथवा बोध्य-बोधक भाव सम्बन्ध है। नैमित्तिक और निमित्त का यह सम्बन्ध बिना किसी शक्ति के नहीं हो सकता और वह शक्ति अभिधा ही है, क्योंकि शब्द में अर्थ की प्रतीति भी अभिधा से हो जाती है, इसलिये व्यञ्जना नामक किसी शक्ति की कल्पना व्यर्थ है।

उपर्युक्त धारणा का खडन करते हुए मम्मट ने कहा है कि उपर्युक्त मत में शब्द को निमित्त माना है, निमित्त दो ही प्रकार के होते हैं—१ कारक निमित्त, २ ज्ञातक निमित्त।

शब्द के प्रकाशक होने के कारण उसका ज्ञापक निमित्तत्व ही बन सकता है, कारक निमित्तत्व नहीं। लेकिन अज्ञात अर्थ में शब्द का ज्ञापकत्व भी कैसे होगा ?

१ तत्र निमित्तत्व कारकत्व ज्ञापकत्व वा ? का० प्र०, (आ०वि०), पृ० २२६

२ अज्ञातस्य ज्ञापकत्वन्तु कथं ? वही,

अथोक्ति जातत्वं संकेतग्रह होने पर ही होता है^१ और मीमांसकों के अनुसार, संकेतग्रह सामान्य से अन्वित में होता है। तब “अज्ञात” और संकेतग्रह जिसमें नहीं है, ऐसे व्यंग्यार्थ से प्रति शब्द का जापकत्व नहीं बन सकता, अतः शब्द उसका निमित्त भी नहीं होगा।

यदि शब्द का व्यंग्यार्थ के प्रति निमित्तत्वं मानना ही है तो शब्द का उस विशेष नैमित्तिक में संकेतग्रह मानना होगा। जब तक यह सम्भव नहीं है तब तक शब्द से उसकी प्रतीति कैसे मानो जा सकती है? अतः नैमित्तिक (व्यंग्यार्थ) के अनुरूप निमित्त (शब्द) को कल्पना की जाती है। यह कथन व्यंग्यार्थ के सुन्दर में अविचार मात्र है। मम्मटाचार्य की इस तर्क-प्रक्रिया का संश्लेषण इस प्रकार किया जा सकता है—

१. मीमांसक सामान्य से अन्वित में संकेतग्रह मानते हैं।

२. जब तक शब्द का व्यंग्यार्थ में संकेतग्रह न हो तब तक शब्द उसका निमित्त नहीं बन सकता।

३. मीमांसक मत में विशेष में संकेतग्रह न होने से, शब्द उस व्यंग्यार्थ का जापक निमित्त नहीं कहा जा सकता।

(६) भट्ट लोल्लट का व्यंजनाविरोधी पक्ष—भट्ट लोल्लट के अनुसार (सोऽप्यनिपोरिय दीर्घदीर्घतरौ व्यापारः) अभिधा व्यापार ही डपु (वाण) के सदृश ‘दीर्घदीर्घतर’ है। जैसे एक ही वाण क्रमशः कबचछेदन, मर्मभेदन और प्राणहरण का कार्य करता है, वैसे ही वाच्य, लक्ष्य और व्यंग्य कहे जाने वाले सभी अर्थों की प्रतीति एक ही शक्ति अभिधा से हो जाती है। इसलिये अभिधातिरिक्त अन्य किसी शक्ति की कल्पना व्यर्थ है। अपनी मान्यता की प्रामाणिकता स्वरूप भट्ट लोल्लट ने शास्त्रवाक्य ‘यत्परः शब्दः स शब्दार्थः’ भी उद्धृत किया है। भट्ट लोल्लट के अनुसार इस शास्त्र वाक्य का अर्थ है कि जिस अर्थ के प्रति शब्द का प्रयोग किया गया है, वही उसका अर्थ है। आलंकारिक जिस अर्थ को व्यंग्यार्थ कहते हैं, यदि उस अर्थ की प्रतीति के लिए शब्द का प्रयोग किया गया है तो वही उस शब्द का अर्थ है। वही अर्थ वहाँ वाक्यार्थ माना जायगा। इसी प्रकार जहाँ लक्ष्य कहे जाने वाले अर्थ की कामना से शब्द का प्रयोग किया गया है, वहाँ वही अर्थ शब्द का वाक्यार्थ होगा। इन अर्थों को लक्ष्यार्थ, व्यंग्यार्थ कहने की आवश्यकता नहीं है, सभी अर्थ वाक्यार्थ ही हैं। शब्द अर्थनिष्ठ होता है और जिस अर्थ के प्रति उसकी परता—‘निष्ठा’ है, वही अर्थ उस शब्द का वाक्यार्थ है। ‘निःशेषपञ्चुत .’ आदि श्लोक में विधिरूप अर्थ ही वक्ता की इच्छा है, अतः यह

१. जातत्वं च संकेतेनैव ? वही,

विधिपरक अर्थ ही वाच्यार्थ है। इस तर्क प्रणाली से भट्ट सोन्लट ने अमिधा द्वारा सभी व्यर्थों की प्रतीति मानकर, लक्षणा और व्यञ्जना, दोनों ही शक्तियाँ को अस्वीकार कर दिया है।

आचार्य मम्मट ने इस तर्क प्रणाली का और 'य'पर शब्द स शब्दार्थ' शास्त्र वाक्य के भट्ट सोन्लट्टन अर्थ को असंगत कहा है। भट्ट सोन्लटादि जो इस 'तात्पर्य-वाचायुक्ति' का ऐसा अर्थ करते हैं—सूख है, क्योंकि वे अपने ही शास्त्र वचन का सही अर्थ नहीं जानते। इसलिये मम्मट ने इन व्यक्तियों को 'देवानाप्रिय' कहा है। आचार्य मम्मट ने स्वयं य'पर 'आदि तात्पर्यवाची युक्ति का वास्तविक अर्थ स्पष्ट किया है। उनके अनुसार इस तात्पर्यवाची युक्ति का अर्थ है, 'जिम अप्राप्त अर्थ के बोधन में विधि-वाक्य का तात्पर्य होता है, वही उस विधिवाक्य का प्रतिपाद्य अर्थ है।' आचार्य मम्मट ने अपनी विनिष्ट शैली में लिखा है—

'सिद्ध (भूत) और साध्य (भव्य) के साथ-साथ उच्चारण किये जाने पर (भूतभव्यसमुच्चारणे) सिद्ध पदार्थ, साध्य अर्थात् क्रिया के लिए उपदिष्ट होता है। (भूत भव्यायोपदिश्यते इति)। क्रिया पदा से अनिबत (क्रियापदार्थेनान्वीयमाना) कारक पदार्थ (कारकपदार्था) प्रधान क्रिया को संपादक (प्रधानक्रिया निवर्तक) अपनी क्रिया के सम्बन्ध से (स्वक्रियासंबन्धात्) साध्यता को (साध्यमानता) प्राप्त कर लेते हैं।^१ 'तदुपरात्, 'अदग्धदहन-न्याय' में जो अप्राप्त होता है उसी का विधान करते हैं।^२ इसका तात्पर्य यह हुआ कि अग्नि जैसे अदग्ध का ही दहन करती है, उसी प्रकार विधिवाक्य अप्राप्त अर्थ का ही बोध कराते हैं। जैसे दग्ध का दहन नहीं हो सकता, वैसे ही प्राप्त का पुनः प्रापण या बाध क्या होगा? इसी तथ्य को और भी स्पष्ट करने के लिये आचार्य ने दो उदाहरण दिये हैं—

(१) स्तोत्रितोष्णीया ऋत्विज प्रचरन्ति—यह विधिवार्य श्येनयाग के प्रकरण में प्रयुक्त हुआ है। वृद्ध याग प्रधान होता है। प्रधानयागों के साथ कतिपय गौण यागों का भी विधान होता है। प्रधानयाग को 'प्रवृत्तियाग' और गौण याग को 'विवृत्तियाग' कहते हैं। प्रवृत्तियाग में याग के संपूर्ण विधि-विधानों का वर्णन होता है।^३ विवृत्ति याग में संपूर्ण विधानों का वर्णन नहीं होता, प्रवृत्तियाग की अपेक्षा जो नवीन विधान होते हैं, वही वर्णित हुए हैं। अथ मयः प्रवृत्तियाग के विधानवत् ही होता है।^४

'श्येनयाग' का प्रवृत्तियाग है 'ज्योतिष्टोमयाग'। ज्योतिष्टोमयाग में ऋत्विक्-प्रचरण ने मन्त्रग्रन्थ में कहा है—'सोष्णाया विनीतवसना ऋत्विज प्रचरति।' पुनः—

१ वाच्यप्रकाश, (सं० आचार्य विश्वेश्वर) पृ० २३२।

२ यत्र समप्राणोपदेश सा प्रवृत्ति।

३ प्रवृत्तिवद् विवृत्ति कर्तव्या।

‘श्येनयाग’ के संदर्भ में कहा है, ‘लोहितोष्णीया ऋत्विजः प्रचरन्ति’ । इसमें ‘सोष्णीया’ ऋत्विक् प्रचरण करते हैं, यह तो प्रकृतियाग के विधान से ही प्राप्त है । अप्राप्त अर्थ यहाँ ‘लोहितोष्णीयाः’ है । इसलिए समस्त वाक्य का विधेय यह ‘लोहित उष्णीष’ ही है । ज्योतिष्टोम याग की अपेक्षा श्येनयाग में ऋत्विक् के उष्णीष लाल रंग के होंगे । अतः ‘लोहितोष्णीयाः ऋत्विजः प्रचरन्ति’, यह वाक्य ऋत्विक्-प्रचरण का बोध कराने के लिए नहीं कहा गया, वरन् ‘लाल उष्णीष’ का बोध कराने के लिए कहा गया है, यही प्रमाणांतर से अप्राप्त था । इसलिए इस अप्राप्त वंश के बोधन में ही उस विधिवाक्य का तात्पर्य है, और यही इसका विधेयांश है ।^१ ‘अपरः’ शब्दः स शब्दार्थः’, इस तात्पर्यवाचोयुक्ति का यही अर्थ है ।

२—दध्ना जुहोति :—यह वाक्य अग्निहोत्र प्रकरण में प्रयुक्त हुआ है । इसके पूर्व “अग्निहोत्रं जुहोति” कहा जा चुका है । अतः हवन का विधान तो पहले से ही प्राप्त है, केवल करण कारक में वही विधान नवीन है, यह पूर्व से प्राप्त नहीं है, अतः “दध्ना जुहोति” का विधेयांश यही है ।^२ इसलिये जो विधेय है, उसी में तात्पर्य होता है ।^३

(१०) उपात्तस्यैव शब्दस्थायं तात्पर्यं न तु प्रतीतमात्रे—अभी यह कहा गया है कि जो विधेय है, उसी में तात्पर्य होता है । परन्तु तात्पर्य भी वाक्य में प्रयुक्त शब्द के अर्थ में होगा । इसका आशय यह है कि तात्पर्य का वाची शब्द वाक्य में साक्षात् प्रयुक्त होना चाहिये । प्रतीत मात्र होने वाले अर्थ में तात्पर्य नहीं हो सकता । उदाहरण के लिये “पूर्वो धावति” वाक्य लिया जा सकता है, इसमें तात्पर्य “पहले के दौड़ने” में ही है और इस तात्पर्य को प्रकट करने वाले दोनों शब्द वाक्य में उपात्त हैं अतः यह स्पष्ट हुआ कि वाक्य में उपात्त शब्द के अर्थ में ही तात्पर्य होता है, यथाकथञ्चित् प्रतीत होने वाले अर्थ में नहीं ।

यदि, वाक्य में अनुपात्त शब्द के अर्थ में तात्पर्य माना जाय तो महद् भ्रंति होने लगेगी । “पूर्वो धावति” में “पूर्वः” शब्द सापेक्ष है, “पूर्वः” के साथ ही “अपरः” की प्रतीति भी होती है । क्योंकि, “अपरः” है तभी तो “पूर्वः” कहा जायगा । अतः “अपरः” की प्रतीति होती है । यदि प्रतीत मात्र होने वाले अर्थ में तात्पर्य होने लगा तो “पूर्वो धावति” का तात्पर्य “अपरो धावति” भी हो

१. इत्यत्र लोहितोष्णीयत्वमात्रं विधेयं ।

२. दध्ना जुहोति इत्यादी दध्यादेः करणत्वमात्रं विधेयम् हवनस्यान्यतः सिद्धेः ।

३. ततश्च यदेव विधेयं तत्रैव तात्पर्यम् ।

सकेगा " जो अनुपपुक्त होगा। अतः वाक्य में उपात्त शब्द के अर्थ में ही तात्पर्य मानना सगत है।

परन्तु, व्यंग्यार्थ को प्रकट करने वाला शब्द वाक्य में उपात्त नहीं होता, इसलिए व्यंग्यार्थ में तात्पर्य नहीं हो सकता। अतः "यत्पर" आदि शास्त्रवाक्य व्यंग्यार्थ के लिये उचित तर्क उपस्थित नहीं करते।

व्यञ्जनाविरोधी "विप भक्षय मा चास्य गृहे भुङ्क्था" यह उदाहरण देख, वाक्य में अनुपात्त शब्द के अर्थ में भी तात्पर्य मानते हैं। इस वाक्य का अर्थ है, "विप या लो पर इसके घर भोजन मत करो" और इसका तात्पर्य है "इसके घर भोजन नहीं करना चाहिये।" पर इस अर्थ का वाचक शब्द इस "विप भक्षय" आदि वाक्य में उपात्त नहीं है, अतः अनुपात्त शब्द के अर्थ में भी तात्पर्य हो सकता है।

आचार्य मम्मट "विप भक्षय" आदि वाक्य में भी उपात्त शब्द के अर्थ में ही तात्पर्य सिद्ध करते हैं। "विप भक्षय मा चास्य गृहे भुङ्क्था" एक वाक्य है, इसमें जो 'च'—वार है, वह एकवाक्यता-सूचक है। इस वाक्य का तात्पर्य है कि "इसके घर भोजन नहीं करना चाहिये, यह 'मा चास्य गृहे भुङ्क्था' इस उपात्त शब्द के अर्थ में हो है। इस प्रकार "विप भक्षय" आदि वाक्य में भी तात्पर्य उपात्त शब्द के अर्थ में हो है, अनुपात्त शब्द के अर्थ में नहीं। व्यञ्जनाविरोधी, "विप भक्षय" आदि को एक वाक्य नहीं मानते। उनके अनुसार दो त्रियापदों में युक्त वाक्यों में अगाधिभाव नहीं हो सकता।^१ मम्मट "विप भक्षय" आदि वाक्य को मुहूर्त-वाक्य मानते हैं। "विप भक्षय" को स्वतन्त्र वाक्य मानने से इसका अर्थ अनुपपन्न होगा, क्योंकि कोई भी मित्र, "विप खा लो" यह कैसे कहेगा? अतः "विप भक्षय" और "मा चास्य गृहे भुङ्क्था" में अगाधिभाव होने से, इन दोनों वाक्यों की एकवाक्यता सिद्ध हो जाती है। इसलिए तात्पर्य भी "मा चास्य गृहे भुङ्क्था", इस उपात्त शब्द में ही कहा जायगा।

भट्ट लोलट ने कहा था, जितने भी अर्थ हैं, सभी अभिधा से बोध्य हैं। इसका अन्विम और अकाट्य उत्तर देते हुए मम्मटाचार्य कहते हैं कि यदि सभी अर्थ

१ एष हि "पुषो धावति" इत्यादावपरार्थेऽपि क्वचित्तात्पर्यं स्यात् ।

का० प्र० (आ० वि०) पृ० २३४ ।

२ न चाख्यमवाक्यार्थयोर्द्वयोरगाधिभावः । का० प्र० (आ० वि०) पृ० २३६

३ विपभक्षयवाक्यस्य मुहूर्तवाक्यत्वंनामता कल्पनीयेति, "विपभक्षणादपि दुष्टमेतद्गृहे भोजनमिति सर्वथा माग्य गृहे भुङ्क्था" इत्युपात्तशब्दाच्च एव तात्पर्यम् । यही

अभिधागम्य हैं, तो मीमांसक संज्ञा भी क्यों मानते हैं, वाच्यार्थ^१ की प्रतीति भी दीर्घ-दीर्घतर अभिधा व्यापार से हो ही जायगी तथा “ब्राह्मण पुत्रस्ते जातः” वाक्य सुनने से उत्पन्न हर्ष और “ब्राह्मण कन्या ते गर्भिणी” वाक्यजनित “शोक” भी वाच्य ही क्यों न मान लिये जायें? क्योंकि सभी अर्थ अभिधाजन्य होते हैं। परन्तु, यह उपयुक्त नहीं है। मीमांसाशास्त्र से ही प्रमाण उद्धृत करते हुए आचार्य कहते हैं कि शब्द के अर्थ की प्रतीति में पीर्वापर्य तो मीमांसा में भी माना गया है। यदि सभी प्रतीत्य अर्थ अभिधाबोध्य माने जायें तो यह पीर्वापर्य सम्भव नहीं होगा। तथा श्रुति, लिंग, वाक्य, प्रकरण, स्थान और समाख्या आदि प्रमाणों में जो बलावत का निर्णय है, वह भी सम्भव नहीं होगा। एक ही वाक्य में यदि एकाधिक प्रमाण प्रयोग की अपेक्षा हो तो पूर्व-पूर्व प्रमाण द्वारा कहे गये अर्थ को सबल और उत्तर-उत्तर प्रमाण को दुर्बल समझना चाहिये। अर्थात् एक ही वाक्य में “श्रुति” प्रमाण एक अर्थ कहता हो और लिंगादि अन्य प्रमाण अन्य अर्थ को, तो श्रुति प्रमाण ही प्रामाणिक माना जायगा। सभी अर्थ अभिधाजन्य मान लेने से, मीमांसाशास्त्र का यह निर्णय ही अप्रामाणिक होगा। इसलिये मीमांसकों के मत में भी “निषेधपरक” वाच्यार्थ से विधिपरक अर्थ की प्रतीति तो व्यंग्य ही माननी होगी।

(११) कतिपय अन्य दृष्टियों से भी व्यंग्यार्थ की वाच्यता का निराकरण—

१. “कुह रचिम्”—इन दो पदों का क्रम उलट कर यदि “रचि कुह” लिखा जाय तो इसमें अश्लीलता दोष आ जाता है, क्योंकि तब “रचि” मुनाई पड़ता है, जो अश्लीलार्थ का वाचक है। पर यह अश्लील अर्थ न तो “रचि” का वाच्यार्थ है और न “कुह” का। तब इस अश्लील अर्थ की प्रतीति में किस श्रुति को माना जाय? यह अभिधाजन्य तो कहा नहीं जा सकता। इसका होना व्यवहार से सिद्ध है ही, इस प्रकार के प्रयोग काव्य में वर्जनीय भी माने गए हैं। अतः ये अर्थ व्यंग्य ही हैं और इसकी प्रतीति व्यञ्जना से ही मानी जायगी।

२. नित्यानित्यदोषव्यवस्था—काव्यशास्त्र में दो प्रकार के दोष माने गए हैं, नित्य और अनित्य। व्यंग्य-व्यञ्जक भाव स्वीकार करने पर ही यह दोष व्यवस्था सम्भव है। आचार्य विश्वेश्वर के अनुसार “व्यंग्य-व्यञ्जक भाव को अलग मानने पर व्यञ्जनावृत्ति से द्योत्य भिन्न-भिन्न रसों के अनुकूल अथवा प्रतिकूल होने के आधार पर नित्य-अनित्य दोषों की व्यवस्था बन सकती है,^२ दोष व्यवस्था के प्रसंग को आचार्य मम्मट ने निम्नलिखित शब्दों में कहा है—

१. लसणीयेऽप्ययं दीर्घदीर्घतराभिधाव्यापारेणैव प्रतीतिसिद्धेः, कस्माच्च संज्ञा ?

वही—पृ० २३७

२. काव्यप्रकाश, (सं० आचार्य विश्वेश्वर), पृ० २४०

पा०—३

यदि वाच्य-वाचक भाव से व्यतिरिक्त, व्यंग्य-व्यञ्जक भाव स्वीकार नहीं किया जाता तो "असाधुत्व" आदि नित्य दोष और 'श्रुतिकटुत्वादि' अनित्य दोष, यह नित्यानित्यदोषविभाजन अनुपपन्न हो जायगा। परन्तु यह विभाजन दिखताई पड़ता है। वाच्य-वाचक भाव से भिन्न व्यंग्य-व्यञ्जक भाव का आश्रय ग्रहण करने से व्यंग्य के बहुविध होने से कही किसी के औचित्य और कही अनौचित्य के कारण यह नित्या-नित्यदोषविभागव्यवस्था सम्भव होती है।^१

३ काव्य में एक ही अर्थ के अनेक पर्यायवाची शब्दों में से किसी विशेष का प्रयोग करने से, विशेष चमत्कार उत्पन्न हो जाता है। इस तत्त्व की व्याख्या व्यंग्य-व्यञ्जकभाव माने बिना नहीं हो सकती। वाच्यार्थ की दृष्टि से तो सभी पर्यायवाची समान हैं, अतः विशेष पद के प्रयोग से विशेष चमत्कार नहीं होना चाहिये। परन्तु, विशेष चमत्कार का होना व्यवहार सिद्ध है, इसलिये वाच्य-वाचक भाव से व्यतिरिक्त व्यंग्य-व्यञ्जकभाव सम्बन्ध मानना ही होगा। निम्नलिखित उदाहरण—

इयं गत संप्रति शोचनीयता

समागमप्रार्थनया कपालिन ॥

"कपाली (महादेवजी) से समागमेच्छा के कारण जब दोनों (चन्द्रकला और पार्वती) शोचनीय हो गईं।"

यहाँ "कपालिन" प्रयोग से भगवान् शिव की दक्षिणता और बीभत्सता की अभिव्यक्ति होती है, इसलिये, ऐसे शिव से समागमेच्छा के कारण चन्द्रकला और पार्वती शोचनीय हैं, अर्थ सगत लगता है। यदि "कपालिनः" के स्थान पर "पिनाकी" होता तो यह अर्थसंगति ही नहीं होती। वाच्यार्थ की दृष्टि से कपाली और पिनाकी समान हैं, तब इनमें से एक के प्रयोग से ही विशेष चमत्कार सृष्टि, व्यंग्य-व्यञ्जक भाव की प्रामाणिकता सिद्ध करती है। यहाँ "पिनाकी" की अपेक्षा "कपाली" में काव्यानुगुणत्व अधिक है।

१-२१ वाच्यार्थ और व्यंग्यार्थ की भिन्नता के अन्य प्रमाण—(१) वाच्यार्थ सभी श्रोताओं (प्रतिपत्तुन्) के लिए एक रूप होता है, अतः उसका स्वरूप भी निश्चित होता है। "गतोऽन्तर्मर्क" (मूर्त्य अस्त्व हो गया), वाक्य का वाच्यार्थ

१ वाच्यवाचकभावव्यतिरेकेण व्यंग्यव्यञ्जकताध्वने तु व्यंग्यस्य बहुविधत्वात्, तद्विधेयवत्स्यविधेयचित्तेनोपपद्यते एव विभागव्यवस्था।

निश्चित है, पर इसी वाक्य का व्यंग्यार्थ प्रकरण विशेष के वक्ता, श्रोता आदि की भिन्नता के कारण अनेक रूप हो जाता है ।^१

(२) स्वरूपगत भेद—वाच्यार्थ और व्यंग्यार्थ में स्वरूपगत भेद भी है । कहीं वाच्यार्थ विधिपरक होता है और व्यंग्यार्थ निषेधपरक, कहीं इसके विपरीत स्थिति होती है । “निःशेषच्युत” आदि श्लोकों में वाच्यार्थ निषेधपरक है कि “दूती नायक के पास नहीं गई” परन्तु व्यंग्यार्थ विव्यर्थक है कि “दूती उस अधम नायक के पास अवश्य गई है ।”

(३) कालगत भेद—वाच्यार्थ की प्रतीति के पश्चात् व्यंग्यार्थ की प्रतीति होने से इनमें कालगत भेद भी है ।^२

(४) आशय भेद—वाच्यार्थ मात्र शब्दाश्रित है, परन्तु व्यंग्यार्थ, शब्द, उसके अंश, अर्थ, वर्ण, वर्ण-संगटना आदि पर भी आश्रित रह सकता है ।

(५) निमित्त भेद—वाच्यार्थज्ञान का निमित्त शब्दानुशासन ज्ञान है, व्यंग्यार्थ प्रतीति में प्रकरणादि की सहायता, प्रतिभा का वैर्मल्य- (महदपस्वः) आदि अनेक निमित्त हैं ।

(६) वाच्यार्थ का ज्ञाता मात्र बोद्धा—कहा जाता है, व्यंग्यार्थ का ज्ञाता “विदग्ध” है ।

(७) कार्य भेद—वाच्यार्थ केवल प्रतीति कराता है, व्यंग्यार्थ चमत्कार का जनक है (प्रतीतिमात्रमन्तकुर्योश्च) ।

(८) संस्था भेद—वाच्यार्थ एकरूप होता है, व्यंग्यार्थ अनेक रूप ।

(९) विषयगत भेद—कभी-कभी, कथन के वाच्यार्थ का विषय कोई होता है और व्यंग्यार्थ का विषय कोई अन्य ही, जैसे इस श्लोक में—

कस्य वा न भवति रोपो वृष्ट्वा प्रियायाः सन्नमरमघरम्,
सन्नमरमघाघ्रायिणि वारितवामे सहस्वेदानीम् ॥

१. प्रतीयमानस्तु तत्तत्प्रकरणवक्तृप्रतिपत्त्यादिविशेषसहायतया नानात्वं भजते
का० प्र०, (आ० वि०) पृ० २४२

२. निःशेषच्युतचंदनस्तनतटं निर्मृष्टरागोऽधरो—

नेत्रे दूरमनंजने पुलकिता तन्यो तवेयं तनुः ।

मिथ्यावादिनि दूति बांधवजनस्याज्ञातपीडागमे

चापों स्नातुमिति गतासि न पुनस्तस्याधमस्यांतिकम् ॥

३. पूर्वपदवाद् भावेन प्रतीतेः कालस्य ।

एक सखी अपनी दुष्टा सखी से कह रही है—

“किते (अपनी) प्रिया के सत्रण अघर देख कर राध नहीं होगा, मना करने पर भी भ्रमर सहित पद्म सूँघने वाली, अब सहो ।”

वस्तुतः दुष्टा स्त्री के अघर पर परपुरुषोपमोपजनित इतना है, इसे देखकर पति रुष्ट होगा, अब पति के रोप में बचाने के लिए सखी यह श्लोक कह रही है । पति कहीं पास ही है, पर सखी ऐसा बहाना कर रही है मानो उसे पति की उपस्थिति ज्ञात नहीं है । वास्तव में वह पति को ही मुना रही है कि तुम्हारी स्त्री के अघर पर भ्रमरदशजन्य क्षत है, परपुरुषजन्य नहीं । यहाँ, वाच्यार्थ का विषय दुष्टा स्त्री है और व्यंग्यार्थ का विषय पति । वाच्यार्थ और व्यंग्यार्थ में इतना भेद है, फिर भी कोई इन्हें एक ही कहे ता वह नीले और पीले रंग को एक मानने के समान होगा ।^१

अतः व्यंग्यार्थ, वाच्य से सर्वथा भिन्न है और उसकी प्रतीति व लिये व्यञ्जना माननी होगी ।

व्यंग्यार्थ, तात्पर्यार्थ से भी भिन्न है । गुणीभूत व्यंग्य के अमुन्दर नामक भेद के उदाहरण—

धाणीरकुजोद्गीन शत्रुनिहुलकोलाहल शुब्दत्या ।

गृहमव्यापृताया धन्या सौवर्ग्यगति ॥

मे “मकेत देन वाला नायक कुञ्ज में प्रविष्ट हो गया ।”, यह व्यंग्यार्थ है । परन्तु, इसकी प्रतीति कराकर भी वाच्यार्थ अपने ही स्वरूप में विद्यमान होता है । यहाँ व्यंग्यार्थ अतात्पर्यविषयीभूत अर्थ है । वह किसी शब्द में अभिव्यक्ति न होकर प्रतीत मात्र हो रहा है, यह प्रतीति भला किस व्यापार का आरम्भ लेकर हो रही है ।^२

अतः व्यंग्यार्थ वाच्यार्थ, तात्पर्यविषयीभूत अर्थादि में भिन्न ही है और इस व्यंग्यार्थ की प्रतीति व्यञ्जना नामक व्यापार में ही सम्भव है । इस प्रकार व्यंग्यार्थ के वाच्यार्थ में भिन्न मिश्र होने पर व्यञ्जनाविरोध उसे लक्ष्यार्थ में अन्तर्भावित करना चाहते हैं । इसलिये मम्मटाचार्य ने व्यंग्यार्थ की लक्षणागम्यता का भी निषेध किया है ।

१ २२ व्यञ्जना की लक्षणागम्यता का निषेध

(१) पूर्वपक्ष — व्यञ्जनावादियों ने कहा है कि “प्रतीयमानस्तु नानात्व भजते” अर्थात् प्रतीयमान अर्थ अनवरूप होता है । व्यञ्जना को, लक्षणा में और व्यंग्यार्थ

१ भेदेऽपि यद्वेकत्वं, तत्त्वचिर्वापि नीलपीतादौ भेदो न स्यात् । का० प्र०, (भा० वि०) पृ० २४४

२ तस्य व्यापारस्य विषयतामवसवतामिति । वही पृ० २४६

को लक्ष्यार्थ में अन्तर्भावित करने वाले व्यञ्जनाविरोधी लक्षणीय अर्थ को भी अनेक रूप वाला मानते हैं । अतः इस मान्यता के प्रमाणस्वरूप “कामं संतु दृढं कठोरहृदयो रामोऽस्मि सर्वं सह” तथा “रामेण प्रियजीवितेन नु कृतं प्रेम्णः प्रिये नोचितम्” आदि उदाहरण प्रस्तुत करते हैं । इन उदाहरणों में “राम” शब्द का वाच्यार्थ दशरथपुत्र राम हो है परन्तु लक्ष्यार्थ दोनों उदाहरणों में क्रमशः अतीव दुःखसहिष्णु राम तथा निष्कण्ठराम है । अतः (१) लक्ष्यार्थ भी अनेक रूप वाला होता है (लक्षणीयो-ऽप्यर्थो नानात्व भजने) । (२) विषेय व्यपदेश का हेतु है (विशेषव्यपदेशहेतुश्च भवति) । (३) शब्द और अर्थ दोनों से उद्भवा अवगम होता है (तदवगमश्च शब्दा-र्थयुतः) । (४) प्रकरणादि विमर्श को भी अपेक्षा होती है (प्रकरणादिसव्यपेक्षत्वेति) । इस प्रकार व्यञ्जनाविरोधी ने जो विशेषताएँ व्यंग्यार्थ में मानी हैं, वे सभी लक्ष्यार्थ में भी हैं, अतः व्यंग्यार्थ का अन्तर्भाव लक्ष्यार्थ में ही हो जाता है, तब यह सूत्रन प्रतीयमान नाम से कहा जाने वाला क्या है (कोऽयं सूत्रनः प्रतीयमानो नाम) ?

(२) उत्तरपक्ष—व्यञ्जनाविरोधियों के उपर्युक्त तर्कों का धाचार्य नम्मट ने युक्तिसंगत खण्डन किया है ।

१. यह ठीक है कि लक्षणीय नानात्व को धारण करता है, तब भी लक्ष्यार्थ अनेकार्थक शब्द के अभिवेयार्थ के सहस्र नियतरूप वाला ही है (अनेकार्थशब्दाभि-धेयवश्रियतरत्वेव) । मुख्य अर्थ से सम्बन्धित अर्थ लक्षणा द्वारा नहीं लक्षित होते (न खलु मुख्येतात्थेनानियतसम्बन्धो लक्षयितुं शक्यते) । इसलिये लक्ष्यार्थ यद्यपि अनेक रूप होता है, तथापि वे सभी अर्थ निश्चित रूप से मुख्यार्थ से ही सम्बन्धित होंगे । मुख्यार्थ से योग (तद्योगे) को गर्त उसमें अनिवार्य है ।

परन्तु, प्रतीयमान अर्थ कहीं प्रकरणादि के कारण मुख्यार्थ से नियतसम्बन्ध-स्वरूप वाला होता है । जैसे “श्वभूरत्र निमज्जति”^१ आदि श्लोक में मुख्यार्थ और व्यंग्यार्थ में नियत सम्बन्ध है । क्योंकि, मुख्यार्थ में खाट पर गिरने का निषेध है, व्यंग्यार्थ में आमन्त्रण है, अतः मुख्यार्थ और व्यंग्यार्थ में विरोध सम्बन्ध है और यह सम्बन्ध प्रसिद्ध है । कुछ लोगों के अनुसार मुख्यार्थ और व्यंग्यार्थ का विषय एक होने पर नियत सम्बन्ध होता है । इस दृष्टि से भी यह श्लोक नियत सम्बन्ध का उदाहरण है, क्योंकि यहाँ मुख्यार्थ और व्यंग्यार्थ दोनों का विषय पक्षिक ही है ।

१. श्वभूरत्र निमज्जति अप्राहं दिवसकं प्रलोक्य ।

भा पक्षिकं रात्र्यन्यसम्प्राप्तं मम निर्मल्यसि ॥

कही प्रतीयमानार्थ अनियत सम्बन्ध स्वरूप होता है। जैसे "कस्य" वा न आदि श्लोक में वाच्यार्थ और व्यग्यार्थ में कोई सम्बन्ध नहीं है। इनके विषय भी पृथक्-पृथक् हैं। वाच्यार्थ का विषय सखी है और व्यग्यार्थ का विषय पति। अब यहाँ प्रतीयमानार्थ मुख्यार्थ के साथ अनियत सम्बन्ध वाला है।

प्रतीयमानार्थ मुख्यार्थ, के साथ परम्परित सम्बन्ध वाला भी हो सकता है। जैसे "विपरीतरते" आदि श्लोक में। इस श्लोक का अर्थ है—विपरीत रति के समय, नाभिकमल में स्थित ब्रह्मा को देखकर, रसाकुला लक्ष्मी हरि के दक्षिण नेत्र को ढँक देती है।

परम्परा में यह प्रसिद्ध है कि हरि का दक्षिण नेत्र भूर्ध्व है, अतः लक्ष्मी उसे छेकती है, भूर्ध्व के ढँकन से नाभि कमल भी संवृण्वित हो जायगा और ब्रह्मा उसमें नन्व होने में लक्ष्मीजी की रतिक्रोडा न देख पाएँगे। मुख्यार्थ के साथ यह व्यग्यार्थ परम्परा से प्राप्त रुढ़ि के धारण है। आचार्य भस्मट को शैली में इसे देखें—

इत्यादौ सम्बद्धसम्बन्धः । अत्र हि हरिपदेन दक्षिण-
नयनस्य भूर्ध्वत्मकता व्यग्यते । तन्निमोलनेन, सूर्यास्तमय
तेन पद्मस्य सखी च ततो ब्रह्मण स्यगन, तत्र सति गोप्या-
कृत्यादशनेन अनियन्त्रणं निधुवनविलसितमिति ।^१

अतः लक्ष्यार्थ की अनेकविधता मुख्यार्थ से बँधी है, पर व्यग्यार्थ का नानात्व तो स्वतन्त्र है और भी, लक्ष्यार्थ में मुख्यार्थवाचादि अनिवार्य है, परन्तु "श्वधूरन" आदि श्लोक में मुख्यार्थ वाचा हुए बिना ही व्यग्यार्थ की प्रतीति होती है। जैसे अभिधा भवेत्पदं की अपेक्षा करती है (समयव्यपेक्षा) वैसे ही लक्षणा की मुख्यार्थ वाचादि तीन शर्तों की अपेक्षा है।^२ इसीलिये लक्षणा की अभिधा की पुच्छभूता कहते हैं।^३ इसके अतिरिक्त भी लक्ष्यार्थ में व्यग्यार्थ को पृथक् सिद्ध करने वान तथ्य निम्नलिखित हैं—

१—लक्षणा के पश्चात् व्यग्यार्थ की प्रतीति देखी जाती है (तदनुगमनं तस्य दर्शनम्) ।

१ कस्य वा न भवति रोधो दृष्ट्वा प्रियाया सन्नमयम् ।

सन्नमरपमाप्रार्थिणि धारितवामे सहस्येदानीम् ॥

२ विपरीतरते लक्ष्मी ब्रह्मण दृष्ट्वा नाभिकमलस्यम् ।

रुरेदक्षिणनयन रसाकुला इदिति स्यगयति ॥

३ वाच्यप्रकाश, (भा० वि०) पृ० २५२

४ तथा मुख्यार्थवाचाविश्रयसमयविशेषव्यपेक्षा लक्षणा । — वही पृ० २५१

५ अतएवाभिधापुच्छभूता सेत्याह । — — — वही

२.—लक्षणा के बिना भी केवल अभिधा के आशय से भी व्यञ्जना होती है ।

३.—व्यञ्जना, अभिधा और लक्षणा दोनों की अनुसारिणी नहीं है (न चोभया-नुसार्येव) । क्योंकि अवाचक वर्णों के द्वारा भी व्यञ्जना देखी जाती है ।

४.—व्यञ्जना शब्द पर ही निर्भर नहीं है अशब्दात्मक कटाक्षादि में भी वह प्रसिद्ध है (न च शब्दानुसार्येव अशब्दात्मकनेत्रकिमागावलोक्तनादिगतत्वेनापि तस्य प्रसिद्धेः) लेकिन अभिधा और लक्षणा तो शब्दानुसारिणी है ।

अतः व्यंग्यार्थ लक्ष्यार्थ से सर्वथा निष्ठ है । इसलिये अभिधा, तात्पर्य और लक्षणात्मक व्यापारों के पश्चात् होने वाले, ध्वनन आदि पर्यायों से प्रसिद्ध व्यञ्जना व्यापार अस्वीकार नहीं किया जा सकता ।

१-२३ वेदांतियों का अखंडार्थतावाद और व्यञ्जना

वेदांती, पदार्थ-संसर्ग-बोधरूप वाक्यार्थ के अतिरिक्त ऐसे भी वाक्य मानते हैं, जो पदार्थ संसर्ग बोध उत्पन्न नहीं करते । इस प्रकार के वाक्यों को वे अखंडवाक्य कहते हैं । लक्षणवाक्य, मुख्यतः इस अखंड वाक्य कोटि में आते हैं । ये वाक्य स्वरूप भाग का बोध कराते हैं । समस्त लक्षणपरक वाक्य “संसर्गोच्चरप्रमिति” के जनक होने से “अखंडार्थवाक्य” कहलाते हैं । “तत्त्वमसि”, “सोऽयं देवदत्तः” आदि वेदांतियों के ऐसे ही अखंडवाक्य हैं । अखंडार्थवाक्यविषयक एक बन्ध धारणा भी है । क्रिया-कारक ज्ञान से उत्पन्न होने वाले शब्दबोध को सखंडबोध कहा जाता है, क्योंकि वाक्य को क्रिया कारकादि में विभक्त किया गया है । इसके विपरीत ऐसे वाक्य जिसमें क्रिया कारकादि का विभाजन न हो सके अखंडवाक्य कहलाते हैं ।

वेदांत में ब्रह्म भाग सत्य है, जेप मिथ्या । अतः वेदांतानुसार धर्म-धर्मि-भाव, क्रिया-कारक-भावादि सब मिथ्या हैं, यह पारमार्थिक दृष्टि से है । व्यावहारिक दृष्टि से वेदांती संसार को सत्य मानते हैं । व्यावहारिक दृष्टि से ही अभिधा और लक्षणा भी मानते हैं, “तत्त्वमसि” महावाक्य की अर्थप्रतीति के लिये वेदांती लक्षणा के जहत्स्वार्था और अजहत्स्वार्था, ये दो ही नहीं, एक तृतीय भेद और “जहद्गमहत्त्वजना” भी मानते हैं ।

उपरिकथित अखंडवाक्यों से अखंड बुद्धि ही उत्पन्न होती है, इस अखंड बुद्धि से निर्ग्राह्य ब्रह्म उन अखंड वाक्यों का वाच्यार्थ होता है और वाक्य उसका वाचक, यह वेदांतियों का मत है ।

आचार्य मम्मट कहते हैं कि जहाँ तक पारमार्थिक दृष्टि का प्रश्न है, ठीक है, परन्तु व्यावहारिक दृष्टि से तो वेदांती भी वाक्य में पद-पदार्थ मानेंगे । इस स्थिति में “निःशेषप्युत....” आदि श्लोकों में निषेध वाक्य से जो विधिपरक अर्थ की प्रतीति होती है, उसे व्यञ्जना का ही विषय मानना होगा । जब, वेदांती व्यावहारिक दशा में

अभिधा और लक्षणा मानते हैं, तब पद-पदार्थ और अर्थ के विभिन्न रूप भी स्वीकार करने चाहिये। अतः निषेधपरक वाक्यों से जो विध्यर्थक प्रतीति है, उसे भी मानना होगा। इसकी प्रतीति अभिधा, लक्षणा से हो नहीं सकती, अतः इनकी प्रतीति के लिये व्यञ्जना माननी हो होगी। वेदादित्यों की व्यावहारिक दशा में ऐसे अर्थ भी सन्ध है, तब इनकी प्रतीति कराने वाली व्यञ्जना भी सन्ध है।

“अलङ्कारादिनिर्वाहो वाक्यार्थ एव वाच्यः (वाक्यार्थ एव वाच्य) अलङ्कारादयः (वाक्यम्) ही उरुका वाचक (वाचकम्) है।” जो वेदाती उपर्युक्त मान्यता रखते हैं, ऐसा करते हैं (वेङ्कटादृ), वे भी अभिधा की स्थिति में (तैत्तिरीयविद्यापर्यायिते), पद-पदार्थ कल्पन करते ही हैं। अतः उनके पद में भी (तत्पदोऽपि) उक्त उदाहरण में विधिपरक अर्थ (विध्यार्थ) अवश्य ही (अवश्यमेव) व्याप्य है।”

वेदादित्यों के इस मत के साथ जाचार्य मम्मट ने वेदाचार्यों के अलङ्काराध्याय-संतापन में भी व्यञ्जना का अवसर प्रस्तुत कर दिया है। व्याकरण, पदार्थों का समष्टिरूप वाक्यार्थ मानते हैं। पृथक्-पृथक् पदों का कोई अर्थ नहीं होता। व्याकरण में जो पद-प्रवृत्ति प्रत्यय भेद है, वह वात-वृद्धिवालों के लिए है। पद-प्रवृत्ति-भेद-मार्ग अग्रह है, पर यह सन्ध तक पहुँचने के लिए आवश्यक है। जैसे वेदाती व्यावहारिक दृष्टि से ससार का सन्ध मानते हैं वैसे ही व्यावहारिक दृष्टि से व्याकरणों का पद-प्रवृत्ति-विभाजन भी सन्ध है, वस्तुतः वेदाती और व्याकरण दोनों ही अलङ्कार-पादी हैं।

१ २४ नैयायिक महिमभट्ट और व्यञ्जना

महिमभट्ट जावहारिकों के व्यञ्जार्थ को अनुमान प्रक्रियालब्ध अर्थ मानते हैं। शब्द और अर्थ में सम्बन्ध है, इसीलिए यह भी स्वीकार करना होगा कि शब्द से असम्बद्ध अर्थ की प्रतीति नहीं होती। यदि शब्द में असम्बद्ध अर्थ की प्रतीति मानी जाने लगी तो जिस किसी शब्द से जिस किसी भी अर्थ की प्रतीति का अन्तर उत्पन्न होने लगेगा। अतः शब्द और अर्थ में एक निश्चित भाव सम्बन्धी मानना होगा। इस सम्बन्ध के व्याप्ति रूप होने के कारण जो अर्थ के शब्द रूप पद में रहने से, पद में रहने की शर्त पूर्ण होने के कारण, व्यञ्जना का अन्तर्भाव अनुमान प्रक्रिया में हो जाता है। महिमभट्ट के इस पक्ष को काव्यप्रकाशकार ने इस प्रकार उद्धृत किया है—

१ अलङ्कारादिनिर्वाहो वाक्यार्थ एव वाच्यः, वाक्यमेव च वाचकम्, इति वेङ्कटादृ तैत्तिरीयविद्यापर्यायिते परपदार्थकल्पनं कर्तव्यमेति तत्पदोऽपि अवश्यमुक्तोदाहरणादी विध्याविध्यस्य एव।

“व्याप्तियुक्त (व्याप्तिन्वेन) और नियतधर्मो अर्थात् पक्ष में रहने के कारण (नियतधर्मनिष्ठत्वेन) तीन रूपों वाले लिंग से लिंगी का जो अनुमान है, उसी में व्यञ्जना का भी पर्यवसान हो जाता है ।”^१

न्याय अनुमोदित अनुमान प्रक्रिया के हेतु (लिंग) में “पक्षसत्त्व”, “सपक्ष-सत्त्वत्व” और “विःसव्यावृत्तत्व” ये तीन विशेषताएँ अपरिहार्य हैं । “पक्ष” वह है जिसमें साध्य संदिग्ध होता है,^२ जैसे “पर्वतो वह्निमान्” उदाहरण में पर्वत पक्ष है क्योंकि उसी में “साध्य अग्नि” की स्थिति सिद्ध करनी है । अतः हेतु को पक्ष में रहना चाहिये । सपक्ष वह है जिसमें “साध्य” की स्थिति निश्चित हो ।^३ “पर्वतो वह्निमान्” के प्रसंग में महानस पक्ष है जिसमें साध्य का अभाव निश्चित हो वह “विपक्ष”^४ कहलाता है । इसी उदाहरण वाक्य के प्रसंग में “सरोवर” विपक्ष है, क्योंकि उसमें साध्य “अग्नि” का असंदिग्ध अभाव है । ये तीन — “पक्षसत्त्व”, “सपक्षसत्त्व” और विपक्षव्यावृत्ति” अर्थात् पक्ष में स्थिति और विपक्ष में स्थिति का अभाव, हेतु के गुण हैं ।^५ इसीलिए महिमभट्ट ने विरूप वाले लिंग से होने वाला “अनुमान” कहा है । अनुमान प्रक्रिया को दो और अपेक्षाएँ हैं, व्याप्ति और पक्ष-धर्मता ।^६ स्वाभाविक सम्बन्ध को व्याप्ति^७ कहते हैं, और पक्षधर्मता का अर्थ है हेतु का पक्ष में रहना । इस प्रकार की अनुमान-प्रक्रिया में महिमभट्ट ने व्यञ्जना का पर्यवसान माना है । महिमभट्ट के अनुसार ‘अथ धार्मिक’^८ आदि श्लोक में अनुमान प्रक्रिया इस प्रकार होगी—

‘गृह में श्वान के न रहने से विहित भ्रमण’ (अथ गृहे श्वनिवृत्त्या भ्रमण विहितं) गोदावरी तीरे पर उपलब्ध सिंह के कारण अभ्रमण का अनुमान कराता है (गोदावरी-तीरे सिंहोपलब्धेऽभ्रमणमनुमापयति) । क्योंकि ओं-जो स्थान भीरु भ्रमण के योग्य है वे भय-कारण निवृत्ति की उपलब्धि-पूर्वक हैं (यद् यद् भीरु भ्रमणं तत्तद्भयकारण-निवृत्त्युपलब्धिपूर्वकम्) । गोदावरी तीरे पर सिंहोपलब्धि है (गोदावरीतीरे च

१. काव्यप्रकाश, (आ० वि०) पृ० २५८

२. संदिग्धसाध्यवान् पक्षः । तर्कभाषा; पृ० ८६

३. निश्चितसाध्यवान् सपक्षः । यही; पृ० ८६.

४. निश्चितसाध्याभाववान् विपक्षः । यही; पृ० ८६

५. यही; पृ० ८८

६. यही; पृ० ७२

७. भ्रम धार्मिक विश्वव्यवस्था स स्वाज्य मारितस्तेन ।

गोदावरीकच्छकुंजवासिना दृप्तसिंहेन ।

८. काव्यप्रकाश, (आ० वि०) पृ० २६०

सिंहोपलब्धिर्नि) । यह विरुद्ध प्रतीति कराती है (व्यापक विरुद्धोपलब्धि), इसका आशय यह है कि भयकारण के अभाव की उपलब्धि भ्रमण को विहित करती है, पर यहाँ सिंह की उपलब्धि है, यह भयकारण के अभाव के विरुद्ध है, अतः अभ्रमण का अनुमान होता है । अनुमान की पचावयव प्रक्रिया में इसे इस प्रकार व्यक्त किया जा सकता है—

१—प्रतिज्ञा—गोदावरीतीर भीरुभ्रमणायाम्य ।

२—हेतु—भयकारणसिंहोपलब्धे ।

३—व्यतिरेक ध्याति और उदाहरण—यद्यपि भीरुभ्रमणयोग्य तत्तदभयकारणाभाववत् यथा गृहम् ।

४—उपनय—न चेद तार यथा भयकारणभाववत् भयकारणसिंहोपलब्धे ।

५—निगमन—तस्मान् भीरुभ्रमणायाम्य ।

इस प्रकार अथ उदाहरणा में भी महिममृत् न 'यद्यप्य' को अनुमान प्रक्रिया से निष्पन्न सिद्ध किया है ।

उपयुक्त अनुमान प्रक्रिया में हेतु 'भयकारणसिंहोपलब्धि' है । इस आचार्य मम्मट ने हेतुवामान सिद्ध किया है । जो हेतु अपने आश्रय में ही न पाया जाय उसे स्वस्वसिद्धि हेतुवामान करते हैं । इस उदाहरण में सिंह की उपस्थिति किसन देखी है, स्वयं पंडित न तो सिंह देखा नहीं । अतः प्रयोग से अथवा अनुमान से सिंह का मद्भाव निश्चित नहीं होता, केवल उस दुष्टा के वचन से ज्ञात होता है । परन्तु वचन से जिस अर्थ की प्रतीति है, वह अर्थ अवश्य होना चाहिए इसका कोई प्रामाण्य नहीं है । मम्मटाचार्य के शब्दा में, 'अर्थ के भाष्य वचन का प्रतिबन्ध न होने से, वचन का प्रामाण्य नहीं है । (अर्थेनाप्रतिबन्धा यमिद्वरच न च वचनस्य प्रामाण्यमस्ति) ।' अब सिंह (हेतु) की उपस्थिति, वन (आश्रय) में सिद्ध न होने से यह 'हेतु' नहीं, स्वस्वसिद्धि हेतुवामान है ।

और यह हेतु अनैकान्तिक भी है । जो हेतु विपक्ष में भी पाया जाय वह अनैकान्तिक है । गुरु की आज्ञा, प्रभु की आज्ञा अथवा प्रिया के वारण भीरु व्यक्ति भी ऐसे स्थानों पर गमन करता देखा जाता है । जहाँ भय का कारण हो, युद्ध क्षेत्र में भीरु भी जाते ही हैं । इसलिये जहाँ-जहाँ भय का कारण हो वहाँ-वहाँ भीरु नहीं जाता, यह व्याप्ति नहीं बनती । इसलिये यह अनैकान्तिक हेतुवामान है ।

यह हेतु विरुद्ध भी है क्योंकि वृत्ते से डरने वाला व्यक्ति सिंह से भी डरे यह आवश्यक नहीं है । तब इस प्रकार के हेतु से सध्यमिद्धि कैसे सम्भव है ।^१

१ जो हेतुराश्रये भावगम्यते स स्वस्वसिद्धि तर्कभाषा, पृ० ६१ ।

२ तत्कथमेवविषादोत्तो साध्यसिद्धि । काव्यप्रकाश, (आ० वि०) पृ० २६१ ।

इसी प्रकार “निःशेषव्युत्त...” उदाहरण में “चन्दन न छूटने” को अनुमापक अथवा हेतु कहा है। पर चन्दन छूटने का कारण तो सम्भोग से भिन्न भी हो सकता है, अलोक में ही इसका कारण “स्नान” कहा है, “स्नानों का चन्दन छूटने” की प्रति-
पक्षता सम्भोग से ही नहीं है; अतः वहाँ भी हेतु अर्न्तगतिक है।

व्यञ्जनावादी श्लोक में प्रयुक्त (न पुनः तस्याधमस्यातिकम्) “अधम” पद को सहायता से “निःशेषव्युत्तचन्दनस्तनतट” आदि की व्यञ्जकता प्रतिपादित करते हैं। और अनुमानवादी यदि यह कहे कि “अधम” पद से ही अनुमान भी होता है तो यह ठीक नहीं है क्योंकि “अधमत्व” का क्या प्रमाण है, वह न तो प्रत्यक्ष से सिद्ध है न अनुमान से। केवल वचन से उसकी प्रतीति होती है और वचन का कोई प्रामाण्य नहीं यह पहले ही कहा जा चुका है। इसलिये “अधम” पद की सहायता से अनुमान नहीं हो सकता।

पर व्यञ्जनावादी की व्यञ्जना में व्याप्ति की अपेक्षा नहीं है अतः “अधम” पद व्यञ्जना में सहायक हो सकता है, है भी। व्यञ्जना के द्वारा इस प्रकार के अर्थ से व्यंग्यार्थ की प्रतीति होती है, इस प्रक्रिया में कोई दोष नहीं है—बस यह व्यञ्जना और तज्जम्ब व्यंग्यार्थ की विभेदता ही है।

कविराज विश्वनाथ ने भी रस आवादि की प्रतीति हेतु अनुमान से भिन्न और अभिधा, लक्षणा तथा तात्पर्यवृत्ति से व्यतिरिक्त चतुर्थवृत्ति व्यञ्जना को स्वीकार किया है—“सा चेयं व्यञ्जना नाम वृत्तिरियुच्यते बुधैः” पंडितराज जगन्नाथ भी न केवल व्यञ्जना और वचन के पक्षपर हैं, जहाँ उनका प्राचीन आचार्यों की मान्यता से मतभेद है, वहाँ भी उन्होंने शार्ङ्गानतापूर्वक पूर्वमतों को उद्धृत कर स्वमत की स्थापना की है।^१

१. विश्वनाथ और पंडितराज के व्यञ्जना विवेचन के लिए द्रष्टव्य है—
“व्यञ्जनावृत्ति : सिद्धि और परम्परा” ले० डा० कृष्ण कुमार शर्मा

अध्याय द्वितीय

रस ध्वनि का स्वरूप

२-१ रससिद्धान्त अनाम ध्वनिसिद्धान्त—नई कविता के रचयिता और आलोचको ने कहा है—“नई कविता में रस का सिद्धान्त मान्य नहीं है नई कविता का लक्ष्य रसानुभूति कराना नहीं है। इन और इन जैसे जनक कथनों द्वारा रससिद्धान्त और रसानुभूति का निषेध किया गया तथा एक सिर में भारत के परम्परागत काव्यशास्त्र का ही अनुपयोगी ठहरान का प्रयत्न सामन आया। एक ओर यह स्थिति है, दूसरी ओर “रससिद्धान्त और ‘रससिद्धान्त स्वरूप और विश्लेषण’” जैसे ग्रन्थों में निष्कर्षित कहा जा रहा है—‘रससिद्धान्त काव्य का सार्वभौम सिद्धान्त है। यह मानव की उसकी दृष्टि और आत्मा, शक्ति और सीमा तथा ममस्त राग-द्वेष के साथ स्वीकार करता है, रससिद्धान्त से अधिक प्रामाणिक सिद्धान्त की प्रकल्पना भी नहीं की जा सकती’।’ इतना ही नहीं रससिद्धान्त का ‘मानवतावादी सिद्धान्त’ भी कहा गया।’ परन्तु यह ध्यातव्य है कि जिस रससिद्धान्त का प्रशसन उल्लेख पन्थियों में सुनी विद्वानों ने किया है उस भारत के परम्परागत रससूत्र-प्रतिपादित रससिद्धान्त में आपत्त माना है। तब नई कविता के रचयिताओं और आलोचकों—जो यह दावा भी करते हैं कि नई कविता नस्त मानवता की कविता है—के कथनों में ‘मानवतावादी रससिद्धान्त’ का विरोध क्या है? परोक्षणीय यह है कि परम्परागत रससिद्धान्त काव्य के सन्दर्भ में किनारा उपयोगी है तथा आधुनिक रससिद्धान्त विषयक ग्रन्थों में प्रतिपादित उसका रूप किनारा मौलिक? अब यह विवादास्पद नहीं है कि भारत का मूल रससूत्र तत्कालीन नाट्य के लिए ही था। “तत्र विभावानुभावसंयोगाद्वननिष्पत्तिः” सूत्र का अर्थ है—यहाँ (रसमय पर) विभाव, अनुभाव और संचारी के संयोग में रस-निष्पत्ति होती है। इस अर्थ में कोई विप्रतिपत्ति नहीं है। कालान्तर में भट्ट सोल्लट शुकु, आनन्दधन, भट्टनायक और अमिनवगुप्त ने इस सूत्र की व्याख्या की। इनमें से प्रथम दो आचार्यों—भट्ट लाल्लट और शुकु—ने इस सूत्र का नाट्य सन्दर्भ में ही देखा। अन्धालोक ग्रन्थ

की लोचन टीका में अभिनव ने शंकुक^१ के मत को उद्धृत किया है, उससे स्पष्ट होता है कि शंकुक के अनुसार नाट्य से आस्वादन होने के कारण वे इसे नाट्य-रस कहने के पक्षधर थे। अभिनवभारती में भी शंकुक का मत दिया गया है। लोल्लट और शंकुक दोनों की व्याख्या में रस व्यवहार्य ही रहा, अभी उसे “अलीकिक चमत्कार प्राण” आदि विशेषण नहीं मिले थे। “लोकातीत” केवल इसलिए कहा गया कि सम्यक्, मिथ्या, संगम्य और साहस्य प्रतीतिर्यों से इसका पार्यवर्त्य प्रतिपादित किया जा सके।

यद्यपि शंकुक के पश्चात् आनन्दवर्धन ने सर्वप्रथम रस की काव्य के सन्दर्भ में व्याख्या की है—वही इस ग्रन्थ का प्रतिपादक भी है—तथापि रस-मूल के व्याख्याता के रूप में भट्टनायक का ही नाम लिया जाता है। काल-क्रम से भट्टनायक आनन्द-वर्धन के बाद में हुए हैं। भट्टनायक ही वे प्रथम आचार्य हैं जिन्होंने काव्यानन्द की तुलना परब्रह्म के आस्वाद से की है। मम्मट ने भट्टनायक के मत को तथापि ही उद्धृत किया है। इस प्रकार भट्टनायक के द्वारा काव्य-रस के स्वरूप में अलीकिकत्व का प्रवेश हुआ। अभिनव ने रस-निष्पत्ति के विषय में भट्टनायक के मत का खंडन करते हुए भी, रस-स्वरूप के सन्दर्भ में उनकी भावधारणी को ग्रहण किया, रसास्वाद को परब्रह्मास्वाद के सहण कहा।

२-२ असिन्धुगुप्त शैव थे, उन्होंने शैवाद्वैत में प्रतिपादित आनन्द के आधार पर रसास्वाद की व्याख्या की और आस्वादन की स्थिति में आस्वादेतर की कल्पना को अग्राह्य मानते हुए रस को आस्वाद से अभिन्न कहा। क्योंकि रस की प्रतीति उसके आस्वादन में है, आस्वाद के समय रस का यदि कोई स्वरूप हो सकता है तो आस्वादमूलक ही, उससे भिन्न नहीं। इस प्रकार “रस”, जो मूलतः पदार्थरूप^३ था—आस्वादरूप, आत्मास्वादरूप हो गया। अभिनव की व्याख्या में मुझे दो स्तर दिखलाई पड़ते हैं। प्रथम स्तर वह है जहाँ आनन्दवर्धन के मत को पुष्ट करते हुए वे, “तत्कालपार्यो रसः” कहते हैं तथा इसी प्रकार का व्यवहार्य विवेचन प्रस्तुत करते हैं। द्वितीय स्तर वह है जहाँ वे काव्यास्वाद के आनन्द को शैवाद्वैत में प्रतिपादित आनन्द के आधार पर स्पष्ट करते हुए रस को आस्वादरूप कहते हैं। अभिनव के पश्चात् अधिकार्य आचार्यों ने रसास्वाद को इसी रूप में प्रस्तुत किया।

१. “स एव लोकातीततयास्वादापरसंज्ञया प्रतीत्या रस्यमानो रस इति नाट्याद्व-रसा नादयरसाः”
२. “सत्त्वोद्रेकप्रकाशानन्दभयनिजसंविद्विद्यान्तिलक्षणेन परब्रह्मास्वादसंविचेन भोगेन परं भुज्यत इति”
३. “रस इति पञ्च पदार्थाः” नाट्यशास्त्र, अध्याय ६

कविराज विश्वनाथ ने रसास्वाद का जो स्वरूप कहा है—उममें ‘ब्रह्मास्वादसहोदर’ ‘लोकोत्तरचमत्कारप्राण’ ‘स्वप्रकाशानन्दचिन्मय’ आदि विशेषण अभिनव के प्रभाव को स्पष्ट करते हैं।^१ इसमें संदेह नहीं कि अभिनव ने नाट्यशास्त्र और ध्वन्यालोक को टीका रचकर, इन ग्रन्थों की अनेक गूढ़ताओं को स्पष्ट किया। “रस” के आस्वादन को दृढ दार्शनिक भूमि प्रदान की। परन्तु यह कहने में कोई गलती नहीं है कि भारतीय काव्यशास्त्र को शब्द और अर्थ जैसी मूलभूत इकाइयों पर आधारित चिन्तन-परम्परा को अभिनव ने दार्शनिक रंग में रंग कर, काव्यास्वाद को आत्मास्वाद कह कर, उसे व्यवहार्य न रहने दिया। पंडितराज जगन्नाथ ने पुनः काव्य-परिभाषा को यथार्थ से जोड़ा। उन्होंने रमणोय अर्थ के प्रतिपादक शब्द का काव्य कहा। तब भी, मसूत काव्यशास्त्र में रस की चर्चा चलती रही। इस महत् चर्चा का परिणाम यह हुआ कि काव्य का व्यावहारिक चिन्तन प्रस्तुत करने वाले अन्य विद्वान्त परब्रह्म स्वल्प रस-चिन्तन में निमग्न हो गये। मसूत काव्यशास्त्र में “रसविद्वान्त” की स्थिति यही रही।

२-३ हिन्दी का राविकाल काव्यशास्त्रीय चिन्तन की दृष्टि से विशेष महत्वपूर्ण नहीं है। इस काल में रस विषयक ग्रन्थ हो अधिक रचे गए हैं। रसों का शास्त्रीय चिन्तन इनमें नहीं है। “विभावानुभावसंचारी” सूत्र को प्रमाणित करने वाले उदाहरण ही प्रचुर मात्रा में हैं। शास्त्रीय पक्ष जो कुछ भी है, मसूत ग्रन्थों के अनुकरण पर लिखा गया है, परिणामतः इसमें रस-चिन्तन की मौनिकता का सर्वथा अभाव है। अन्य काव्यशास्त्रीय विद्वान्तों पर भी कुछ ग्रन्थ उपलब्ध हैं, पर वे गिनती के ही हैं। हिन्दी में श्रीपद्मराज काव्यकल्पद्रुम, जगन्नाथ प्रसाद “मानु” रचित काव्यप्रमाकर आदि ग्रन्थ “ध्वनिपरम्परा” के हैं। हरिऔध रचित “रसकलश” रस से सम्बद्ध मूलमात्रा ग्रन्थ है। यही काव्यशास्त्रीय परम्परा हिन्दी को प्राप्त हुई।
 आचार्य राममन्दरदास के माहिर्यालोचन में और शुभ जी की “रसमीमांसा” में रसविवेचन के प्रति जति आग्रह स्पष्ट है। आचार्य मन्दरदास बाजपेयी भी रसवादी ही हैं—“फिर भी इतना कहा जा सकता है कि रसात्मक वाक्य को श्रेष्ठ काव्य मानने वाले सद्बुद्ध मात्र ध्वनि के इन अनाकांगित विस्तार का उचित नहीं समझते। वे रस को ही काव्य की आत्मा मानते हैं। उनको दृष्टि में ध्वनि रस के स्वरूप

१ सत्त्वोद्वेगादलब्धस्वप्रकाशानन्दचिन्मय ।

वेदान्तरस्पर्शाग्न्या ब्रह्मास्वादसहोदर ॥

लोकोत्तरचमत्कारप्राण कैश्चित्प्रमातृभिः ।

स्वाकारवदमिन्द्रस्वेनायमास्थाद्यते रस ॥

और उसके आस्वादन की प्रक्रिया को स्पष्ट करने का साधन मात्र है।^१ वावू गुलावराय जी के “सिद्धान्त और अव्ययन” में काव्य और रस से सम्बद्ध सामग्री ही अधिक है, ध्वनि आदि सिद्धान्तों पर ८-१० पृष्ठ ही हैं। इस प्रकार रस का जो विवेचन हिन्दी पाठकों को मिला वह रस की “अलौकिक चमत्कार प्राण” कहने वाला था। रसानुभूति को “मधुमती भूमिका” के समकक्ष कहा गया। अन्य विद्वान् इस समकक्षता को स्वीकार न कर, अन्य समकक्षता ढूँढ़ते रहे। हिन्दी पाठक, कवि और आलोचक के लिए रस-सिद्धान्त और भारतीय काव्यशास्त्र पर्यायवाची बन गए। सन् १९६० के पश्चात् रससिद्धान्त से सम्बद्ध दो ग्रन्थ और प्रकाशित हुए। प्रथम ग्रन्थ “रससिद्धान्त : स्वरूप और विश्लेषण”, डा० आनन्दप्रकाश दीक्षित का शोध प्रबन्ध है। द्वितीय, “रस-सिद्धान्त” ग्रन्थ के रचयिता डॉ० नगेन्द्र हैं। जहाँ तक रस-सिद्धान्त के प्रामाणिक शास्त्रीय पक्ष का प्रसंग है, वह इस ग्रन्थ में व्यक्त परक है—ग्रन्थ की शक्ति का परिचायक है। परन्तु जब डॉ० नगेन्द्र रस-सिद्धान्त को काव्य का सार्वभौम सिद्धान्त कहते हैं तो इस ग्रन्थ की सीमा स्पष्ट हो जाती है। यद्यपि संस्कृत में और अंग्रेजी भाषा में भारतीय विद्वानों द्वारा काव्यशास्त्र के अन्य सिद्धान्तों पर भी महत्वपूर्ण कार्य हुआ पर वह हिन्दी के समग्र पाठकों के लिये अज्ञेय ही रहा है। रससिद्धान्त काव्य के लिए कितना सम्युक्त है? यह विचारणीय प्रश्न है। डा० नगेन्द्र हिन्दी के मुन्नी आलोचक हैं। “रससिद्धान्त ग्रन्थ” में “शक्ति और सीमा” के अन्तर्गत उन्होंने कतिपय महत्वपूर्ण संकेत दिए हैं। इन्हें इस प्रकार^२ सूत्रबद्ध किया जा सकता है—

१—रससिद्धान्त भारतीय काव्यशास्त्र का सबसे प्राचीन, व्यापक एवं बहुमान्य सिद्धान्त है।

२—आरम्भ में कुछ ऐसी भ्रान्ति हो गई थी कि रस के विभाव, अनुभाव आदि का उपस्थापन नाट्य में ही हो सकता है... किन्तु यह भ्रान्ति जल्दी ही दूर हो गई और शब्दार्थ के क्षेत्र में ही विभावादि की प्रस्तुति की सम्भावना व्यक्त हो गई।

३—आनन्दवर्धन ने ध्वनि की उद्भावना द्वारा शब्दार्थ की निहित शक्तियों का उद्घाटन किया और व्यञ्जना के द्वारा विभावादि की उपस्थित करने वाली नाट्य-सामग्री की पूर्ति की।

४—अमिनव ने इस तथ्य को और भी स्पष्ट किया; काव्य के साय रस का उचित सम्बन्ध स्थापित हुआ और शब्दार्थ के मन्दर्भ में ही रस-सिद्धान्त की पूर्ण प्रतिष्ठा हो गई।

१. नन्ददुलारे वाजपेयी, नया साहित्य : नये प्रश्न, पृ० ११९

२. डा० नगेन्द्र, रस-सिद्धान्त, पृ० ३२६

उपर्युक्त बिन्दुओं में से प्रथम के सम्बन्ध में कोई आपत्ति नहीं है क्योंकि रम-सिद्धान्त सबसे प्राचीन ही है। भरत के पूर्व काव्यशास्त्र की परम्परा के होने में सन्देह का अवसर नहीं है पर प्रमाणाभाव की स्थिति में भरत ही प्रथम ज्ञान आचार्य हैं और रम-सिद्धान्त प्राचीनतम सिद्धान्त।

परन्तु द्वितीय बिन्दु में जिस विभाव-अनुभाव व वाच्यमनस्थापन के विषय को प्राति कहा गया है, वह ध्रावि नहीं है सत्य है। वाच्य में नाटक के महान् विभावानुभाव का स्थापन वस्तुतः सम्भव ही नहीं है।

तृतीय बिन्दु में डा० नगेन्द्र ने^१ आनन्दवर्धन द्वारा व्यञ्जना-उद्घाटन और गण्ढार्थ के क्षेत्र में नाट्य-साधनों की पूर्ण स्वीकार की है।

चतुर्थ में वे यह स्वीकार करते हैं कि अभिनव द्वारा आनन्दवर्धन प्रतिपादित द्रव्य और ती स्पष्ट किया गया। वाच्य के साथ रस का उचित सम्बन्ध स्थापित हुआ। इसका निष्कर्ष यह निकला कि वाच्य में जिस रससिद्धान्त की धर्मा की जाती है वह मूल रसमूल-नियन्त्रित नहीं है। वह आनन्दवर्धन द्वारा प्रतिपादित है, अभिनव ने उसे केवल "और भी स्पष्ट" किया है। अतः उपर्युक्त विवेचन से यह सिद्ध हो जाता है कि वाच्य-विषयक रससिद्धान्त आनन्दवर्धन का है। यह वस्तुतः सत्य है। डा० कृष्णमूर्ति का यह कथन "भरत का रससिद्धान्त तो नाट्य तक ही सीमित था, उसका कविता के क्षेत्र में प्रथम बार पूर्ण और वैज्ञानिक विवेचन आनन्दवर्धन द्वारा हुआ" इस प्रत्य का ही ज्ञान करता है। परन्तु ध्वन्यालोक की भूमिका में डा० नगेन्द्र "ध्वनि" और "रस" की तुलना करते हुए लिखते हैं—
"ध्वनि और रस दोनों में रस ही अधिक महत्वपूर्ण है। उसी के कारण ध्वनि में सम्मोहिता आती है। पर रस को व्यापक अर्थ में ग्रहण करना चाहिये— रस को मुक्त परम्परागत सभी विभावानुभावसूचारी के संयोग में निष्पन्न रस के अर्थ में ग्रहण करना समत नहीं। रस के अन्तर्गत समस्त भावविभूति अथवा अनुभूति-वैभवं आ जाता है।"^२

- उपर्युक्त उद्धरण में (१) रस को व्यापक अर्थ में ग्रहण करना चाहिये।
 (२) सभी विभावानुभावादिकों के संयोग से निष्पन्न रस नहीं समझना चाहिये और
 (३) रस के अन्तर्गत समस्त भाव-विभूति आदि कहा गया है। यह तो ठीक है,

१ डा० नगेन्द्र को लिखे गए पत्र के उत्तर में उन्होंने रस 'को रस-ध्वनि में अभिन्न स्वीकार किया है, यह पत्र परिशिष्ट में दिया गया है।

२ के० कृष्णमूर्ति, एमेन इन सस्रुत लिटरेरी क्वीटीसिज्म, पृ० ६८

३ ध्वन्यालोक, भूमिका (स० आ० विश्वेश्वर) पृ० ३२

पर 'ध्वनि' और 'रस' में से रस को महत्त्वपूर्ण कहने का तात्पर्य क्या है ? क्या ध्वनि और रस तुलनीय है ? विशेषतः उस स्थिति में जब कि काव्य में रस की वही धारणा स्वीकार की जा रही हो जो आनन्दवर्धन ने दी है। 'ध्वनि' पद के तीन^१ अर्थ किए जाते हैं। प्रथम जिससे ध्वनित हो वह शब्द (व्यञ्जक) 'ध्वनि' है, स्पष्टतः यह ध्वनि रस से तुलनीय नहीं है। ध्वनि पद की द्वितीय व्युत्पत्ति है—जो ध्वनित किया जाय वह रस, अलंकार अथवा वस्तु ध्वनि है। सम्भवतः इसी ध्वनि से डॉ० नरेन्द्र इसकी तुलना करते हैं। परन्तु यह ध्वनि तो रस, अलंकार अथवा वस्तु के व्यंग्य होने का प्रतिपादन है। 'ध्वनि' सिद्धान्त कवि को अनुभूति के व्यंग्य होने का विवेचन करता है। वह रस के व्यंग्य होने का ही नहीं, वस्तु और अलंकार रूप अर्थ के व्यंग्यत्व का प्रमाण भी प्रस्तुत करता है। पुनः जब डॉ० नरेन्द्र आनन्दवर्धन के व्यञ्जना प्रतिपादन द्वारा विभावादि को उपस्थित मानते हैं, अन्य शब्दों में रस को व्यंग्य स्वीकारते हैं, तब रस की कल्पना वही हो सकती है जो आनन्दवर्धन के असंलक्ष्यक्रम व्यंग्य में है। फिर डॉ० नरेन्द्र रस को संकीर्ण परम्परागत सूत्र से निष्पन्न न मानकर व्यापक देखना चाहते हैं, उसमें सम्पूर्ण भाव-विभूति का समावेश चाहते हैं। तब, यह आनन्दवर्धन की ध्वनि (रसध्वनि) से भिन्न कीक-सा रस है ? आनन्दवर्धन ने परम्परागत सूत्र के बन्धन मिथिल कर उसे कविता के लिए सुयोग्य बनाया। भाव, भावाभासादि का रस के सम्मिलित परिगणकीकृत, उनके व्यंग्यता प्रतिपादित की। क्या इस प्रक्रिया में भावों की सम्पूर्ण भाव-विभूति नहीं आ जाती ? यही नहीं, भाव संस्पृष्ट वस्तु और अलंकार का विधान भी उसमें है। तब कौन-सा अनुभूति-वैभव शेष रह गया ? ध्वनि व्यंग्यत्व की दृष्टि से काव्य में अनुभूति व्यंग्य बनकर ही व्यक्त होती है। अनुभूति का व्यंग्यत्व ही काव्य की कवि-मनो का अधिकारी बनाता है। यह व्यंग्यत्व, यह ध्वनि इसी अर्थ में उसकी आत्मा है। अतः 'ध्वनि' और रस की तुलना का प्रश्न ही नहीं उठता। ध्वनि को काव्य की आत्मा सृजन-प्रक्रिया के संदर्भ में कहा गया है। इसमें रस, वस्तु, अलंकार और मानवभाव की सभी अनुभूति-सम्पदा का समावेश है। अनुभव बतलाता है कि सभी कविता रसयुक्त नहीं होती। कोई कविता सहृदय में विचार संकृत करती है, कोई भाव-संपृक्त वस्तु को प्रस्तुत करती है, किसी में भाव की उष्मा से संबलित अलंकार होता है, तब केवल 'रस' का प्रश्न कहाँ उठता है ? और 'रस', 'वस्तु' और अलंकार तीनों को पृथक्-पृथक् आत्मा कहना तर्क-संगत नहीं है। इसलिए आनन्दवर्धन ने ऐसा प्रयोग किया है, जिसमें तीनों का समावेश हो सके—यह प्रयोग सृजन-प्रक्रिया की दृष्टि से ही सम्भव है। चाहे रस हो, वस्तु हो या अलंकार व्यंग्यत्व की प्रक्रिया सब में समान है—वही प्राण है, व्यंग्य की अतिशयता होना आत्मा है, काव्य उसी से जीवंत बनता

१. डॉ० कृष्णकुमार शर्मा, व्यञ्जना : सिद्धि और परम्परा

है। इसी अर्थ में ध्वनि आत्मा है। इसीलिए रस, वस्तु और अलंकार के साथ ध्वनि पद का प्रयोग किया गया है जो तीनों के ध्वन्य होने में समान धर्म का प्रत्यायक है। कविराज विश्वनाथ ने ध्वनि को तीन प्रकार का मानकर यह शका की है—'वया त्रिविध ध्वनि को काव्य की आत्मा माना जाय?'^१ परन्तु कविराज ने इस तथ्य का विस्तृत कर दिया है कि आत्मा विविध कार्यकलापों में व्यक्त होता है। ध्वनि अर्थात् ध्वन्यारव भी अनेक रूपाकारों में व्यक्त होता है—इसका प्रमाण प्रभूव कविता-साहित्य है। इसीलिए असलक्ष्यम ध्वन्य के प्रसंग में आनन्दवर्धन ने उसका अनेक प्रकार का इंगित किया है। घनानन्द के 'तुम नौन सी पाटो पड़े हो लला मन देव दे दे दे छटाक नौ' कविता में वस्तु से भाव की अभिव्यक्ति है। वामापनी के 'नील परिधान बीच मुखार' पद में अलंकार के द्वारा भाव-सम्बन्धित वस्तु प्रतीयमान है। तब केवल रस का ही मानकर संपूर्ण कविता का कैसे मूल्यांकन किया जा सकेगा? ऐसी स्थिति में 'रससिद्धान्त' को सार्वभौम सिद्धान्त भी कैसे कहा जा सकता है। अब ऐसा निकप ता ध्वनिसिद्धान्त ही है जो काव्य में अनुभूति के केवल रस रूप अर्थ में ही परिणत होने को नहीं, सम्पूर्ण भाव-सम्पदा, विचार-सम्पदा के ध्वन्य होना का विश्लेषण करता है। डॉ० नगेन्द्र और डॉ० दीक्षित ने जिस व्यापक रससिद्धान्त की चर्चा की है, उसकी परिणति ध्वनि में ही है। आरामा, परमारमा, धर्म-दर्शन आदि में मुक्त ध्वनिसिद्धान्त काव्य-रचना की मूलभूत इकाइया—आवेग, शब्द और अर्थ पर आधारित है। आज पाश्चात्य आलोचक एक स्वर से कविता में सजेस्टेड अर्थ के महत्त्व का स्वीकार करते हैं। आनन्दवर्धन ने यही स्थापना नवम शताब्दी में की थी।

~२-४ ध्वनिसिद्धान्त के अन्तर्गत ध्वनि के दो रूप अनिवारितवाच्य और विवक्षितवाच्य बड़े गए हैं। विवक्षितवाच्य के पुन दो स्वरूप हैं—असलक्ष्यम और सलक्ष्यम^२। असलक्ष्यम में रस, भाव, भावभाव, भावशक्ति आदि का विधान है। असलक्ष्यम यही होता है जहाँ रसादिरूप अर्थ वाक्य के साथ ही साथ प्रतीत

१ मनु ध्वनिवारेणोक्तम्—'काव्यस्यात्मा ध्वनि'—इति तत्किं वस्त्यलंकार-रसविलक्षणातिशयो ध्वनि काव्यस्यात्मा' . .

२ असलक्ष्यमोचोत क्रमेण द्योतित पर।

विवक्षिताभिधेयस्य ध्वनेरत्मा द्विषामत ॥२॥ ध्व० २ २

३ रसभावतदाभासतत्प्रसात्पादिरक्रम।

ध्वनेरात्माद्विगभावेन भासमानो व्यवस्थित ॥ ध्व० २ ३

होता है, वह प्रधानरूप से प्रतीत होने पर काव्य का आत्म (स्वरूप) होता है ।^१ अभिनव ने 'आत्मा' का अर्थ 'आत्मशब्दः स्वभाववचनं प्रकारमाह' किया है । अतः जय आनन्दवर्धन 'ध्वनि' को काव्य का आत्मा कहते हैं तब भी काव्य का स्वभाव ही प्रतिपादित करते हैं । आनन्दवर्धन ने वृत्ति में रस को अर्थ रूप (रसादिरयो) कहा है । जत्र वाच्यार्थ के मानों चाय ही प्रतीयमान अर्थ को भी प्रतीति हो तो वह असंलक्ष्यक्रम रस-ध्वनि का स्थल होता है । रस, भाव रूप आदि अर्थ जहाँ वाक्यार्थभूत होते हैं वे सब ध्वनि के स्वभाव वाले हैं । इस प्रकार आनन्दवर्धन के असंलक्ष्यक्रम में रस-भाव आदि सबका समावेश है ।

डॉ० नगेन्द्र ने लिखा है—'रसशास्त्र के अनुसार रागवत्त्व की सीमा के भीतर भी रस का स्वरूप अत्यन्त व्यापक है । शास्त्र में रस की परिधि के अन्तर्गत रस, रसाभास, भाव, भावाभास, भावोदय, भावसन्धि, भावशक्लता और भावशान्ति का निरन्तर रूप से समावेश किया गया है ।^२ 'यहाँ रस से अभिप्राय है विभाव, अनुभाव और व्यभिचारी द्वारा पुष्ट स्थायी की निविन्न प्रतीति—अर्थात् रस-शब्द परिपाक की अवस्था का वाचक है ।'^३

उपयुक्त कथन में अनेक शंकाएँ उत्पन्न होती हैं—

(१) रसशास्त्र से डॉ० नगेन्द्र का तार्किक क्या है ?

निश्चय ही, जिस रसशास्त्र में 'रस की परिधि' में रसाभास आदि का आह्वान है वह भरत का तो हो नहीं सकता, क्योंकि स्वयं डॉ० नगेन्द्र यह स्वीकार करते हैं कि भरत ने रसाभास का स्पष्ट उल्लेख नहीं किया है।^४

रसाभास के सम्बन्ध में सर्वप्रथम प्रामाणिक विवेचन आनन्दवर्धन ने किया है । आनन्दवर्धन से लेकर मम्मट तक रसाभास भावाभासादि का विवेचन किसी अन्य 'रस-शास्त्र' में नहीं है, वह असंलक्ष्यक्रम व्यंग्य के प्रकारों में ही वर्णित किया गया है ।

अतः रस भावादि विभिन्न रूपों को सर्वप्रथम एक कोटि में रखकर आनन्दवर्धन ने ही काव्य की व्यापक सिद्धान्त-व्याख्या प्रस्तुत की है । काव्य में रागवत्त्व की सीमा के भीतर यही व्यापकता सम्भव है ।

(२) 'विभाव, अनुभाव और व्यभिचारी से पुष्ट स्थायी की निविन्न प्रतीति' से क्या डॉ० नगेन्द्र परम्परागत संकीर्ण 'विभावानुभाव....' मूल से निष्पन्न रस का

१. रसादिरयो हि सहेव वाच्येनावभासते ।

स चांगित्येनावभासमानो ध्वनेरात्मा ॥

२. डॉ० नगेन्द्र, रससिद्धान्त, पृष्ठ ३१६

३. वही, पृ० ३१६

४. वही, पृ० ३०६

ही आख्यान नहीं कर रहे हैं ? एक जोर रस की व्यापकता का पक्ष प्रतिपादित करना, दूसरी ओर परम्परागत निष्पत्ति को स्वीकार करना ? वस्तुतः डॉ० नगेन्द्र रस-सिद्धान्त के प्रति आग्रहशील होने के कारण ध्वनिसिद्धान्त-प्रतिपादित रस-शास्त्र को स्वीकार करते हुए भी, 'ध्वनि' की सिद्धि रस में देखना चाहते हैं । इसी व्यापक रस-सिद्धान्त प्रतिपादित 'रस' को डॉ० नगेन्द्र तत्त्व पद का अधिकारी मानते हैं । परन्तु उपर्युक्त विवेचन में सिद्ध होता है कि यह 'तत्त्व पद का अधिकारी रस' वास्तव में 'रस-ध्वनि' ही है ।

अब एक प्रश्न यह है कि जिस 'भावविभूति' और अनुभूति-वैभव' को डॉ० नगेन्द्र अपने तत्वावधिनि व्यापक रस के अन्तर्गत रखना चाहते हैं और डॉ० दीक्षित जिस 'भाव की छत्की फुहार' में रस मानना चाहते हैं, वह काव्य में उपस्थित कैसे होंगे ? भाव और अनुभूति बाध्य तो हो नहीं सक्ते, इनकी प्रतीयमानता सर्वसम्मत है । साधारणीकरण की प्रक्रिया के प्रसंग में डॉ० नगेन्द्र ने यही स्वीकार किया है ।^१ भाव और अनुभूति, वस्तुतः, सृजन की प्रक्रिया में प्रतीयमान ही हो जाते हैं । तब भाव और अनुभूति की यह प्रतीयमान अभिव्यक्ति अमलक्षप्रभ-व्याप्य से निम्न कैसे हुई ? क्या आनन्दवर्धन-प्रतिपादित रस, भाव आदि में समस्त 'अनुभूति वैभव' नहीं आता ? क्या 'भाव की छत्की' इससे पृथक् कुछ है ?

२-५ डॉ० नगेन्द्र ने—'अनुभूति की बाह्य बनकर ही ध्वनि में रमणीयता आती है, अन्यथा वह नाय्य नहीं बन सकती'^२ लिखा है । परन्तु आनन्दवर्धन ने अनुभूति का निषेध कहाँ किया है । वरन् उन्होंने तो अनुभूति को ही रसरस अर्थ में परिणत होने का आख्यान किया है । वस्तुतः भाव-भावशान्ति आदि तथा रसरस अर्थ की स्थिति अनुभूति के सद्भाव में ही सम्भव है ।

अब रससिद्धान्त में अनुभूति के सद्भाव और ध्वनि में उसके अभाव का कथन भुविधारित प्रतीत नहीं होता । डॉ० नगेन्द्र कथिन रस और ध्वनि के अनुभूति तथा कल्पना विषयक अन्तर और विचार^३ किया जाय । कवि के सन्दर्भ में कल्पना

१ 'काव्य प्रसंग तो अपने आप में जह वस्तु है इसका चेत्य अथ तो इसका अर्थ है और यह अर्थ क्या है ? कवि का सवेद्य-कथि की अनुभूति, सामान्य भावानुभूति नहीं, सर्जनात्मक अनुभूति-भाव की कल्पनात्मक पुनः सर्जना की अनुभूति—भारतीय काव्यशास्त्र की शब्दावली में 'भावना' । इसी का शास्त्रीय नाम ध्वन्यर्थ है ।'

डॉ० नगेन्द्र, रससिद्धान्त, पृ० २०६

२ ध्वन्यालोक, (स० आ० विश्वेश्वर) पृ० ३२-३३

काव्यसृजन का महत्त्वपूर्ण उपादान है। इस कल्पना की सामग्री कहाँ से मिलती है ? प्रेस्काट^१ के मतानुसार कल्पना विम्बों का समेकन (FUSION) करती है, कवि-मानस में पूर्वतः निहित अनुभूतियों-भावनाओं से रंजित विम्बों का समेकन कविता में होता है। अतः कहा जा सकता है कि कोई कल्पना काव्य-सृजन में अक्षम है। डॉ० नगेन्द्र ने 'भाव की कलात्मक अभिव्यक्ति' को महत्त्व दिया है। कलात्मकता तो कल्पना की प्रक्रिया है। कलात्मक अभिव्यक्ति के लिए भी भाव और अनुभूति के आधार की आवश्यकता है। इसके अभाव में कलात्मक अभिव्यक्ति ही किस की होगी ? अतः काव्य में कल्पना का प्रयोग स्वीकार करने में भाव की अनिवार्य स्थिति स्वीकार करनी ही होगी। कल्पना भाव को प्रतीयमानरूप में प्रस्तुत करती है, यही भाव का कलात्मक रूप है। आनन्दवर्धन अनुभूति को इसी कलात्मक अभिव्यक्ति के पक्षधर हैं—'व्यञ्जकत्व की पद्धति में जब अर्थ दूसरे अर्थ को अभिव्यक्त करता है, तब प्रदीप के समान वह अपने स्वरूप को प्रकाशित करता हुआ ही अन्य अर्थ का प्रकाशक होता है जैसे 'सीताकमलपत्राणि गणयामास पार्वती' आदि श्लोक में^२।' इस श्लोक में भाव की कलात्मक अभिव्यक्ति ही है। 'यहाँ विभावानुभाव-संचारि……' आदि से रस-निष्पत्ति का प्रसंग नहीं है। रस-सिद्धान्त का पुनः आख्यान तथा इसके स्वरूप का विश्लेषण करने वाले विद्वान् रस के अन्तर्गत भावा-भासादि को रसना चाहते हैं। आनन्दवर्धन भाव, भावाभासादि को रस की कोटि में रखते हैं। ध्वनिसिद्धान्त में इनको रस के समकक्ष ही उठा है, यह इस सिद्धान्त की व्यापकता का प्रमाण है। अतः जब डॉ० नगेन्द्र भावमात्र की और डॉ० दीक्षित 'भाव फुहार' की बात करते हैं तो वह ध्वनिसिद्धान्त की ही चर्चा है। व्यंग्य भाव, वस्तु अथवा अलंकार (ध्वनि) ही सद्बुद्धयसंवेद्य काव्य-तत्त्व है। सद्बुद्धयसंवेद्य वही तत्त्व हो सकता है जिसमें अनुभूति का स्पंदन हो, अतः ध्वनि में अनुभूति का प्रतिपेध नहीं है। ध्वनि और रस में कल्पना और अनुभूति का प्रतिद्वन्द्व भी नहीं है। काव्य में रस का स्वरूप वही हो सकता है जो आनन्दवर्धन ने प्रस्तुत किया है। यह रस अर्शलक्ष्यक्रम व्यंग्य रूप अर्थ है। यही शास्त्र है, इसी से सद्बुद्धय को चमत्कार की प्रतीति होती है। रसानुभूति के प्रसंग में अभिनवकृत प्रतिपादन उनकी दार्शनिक मेधा का परिचय भले हो व्यावहारिक आलोचना के लिए अनुपयुक्त है। इसीलिए

१. प्रेस्काट, द पौएटिक माइन्ड, पृ० १६४

२. व्यञ्जकत्वमार्गे ■ यदार्योर्थान्तरं द्योतयति तदा स्वरूपं प्रकाशयन्नेवा-
सावन्यस्य प्रकाशकः प्रतीयते प्रदीपवत् । यथा 'सीताकमलपत्राणि
गणयामास पार्वती' इत्यादौ ।

डॉ० नगेन्द्र को यह लिखना पड़ा है कि 'सकीर्ण परम्परागत अर्थ में रस को ग्रहण करना सगत् नहीं है' ।^१

ध्वनिसिद्धान्त काव्य के प्रत्येक तत्त्व का स्पष्ट अस्यान करता है—अनारयमता का स्थान यही नहीं है। रस-सिद्धान्तवादियों ने जिस प्रकार अभिभूत होकर रस-कीर्तन किया है, वह स्थिति आनन्दवर्धन को स्वीकार नहीं है। रस है, कवि को उसका प्रयत्नपूर्वक आयोजन करना चाहिये, पर काव्य में उसका स्वरूप वही सम्भव है जो ध्वन्यालोक में वर्णित है।

उपपुक्त विवेचन के निष्कर्ष निम्नलिखित हैं—

(१) भरत-प्रतिपादित रससिद्धान्त नाट्यसदर्भोप है। भट्ट लोन्लट और गुरुकुल तक वह नाट्य से जुड़ा रहा। भट्ट नायक की ग्रहास्वाद आदि शब्दावली को ग्रहण कर अमिनव ने इसे दीवदशन के आनन्द से सम्बद्ध कर आत्मास्वादरूप प्रति-पादित किया। इस प्रकार रस अलौकिक, 'ग्रहास्वादसहोदर' आदि हो गया।

(२) दार्शनिक आधार प्राप्त कर रस चिन्तन-मनन और बुद्धिविलास तक ही सीमित रहा। व्यवहारिक आलोचना में इसका उपयोग सम्भव न रहा।

(३) काव्य मूलतः शब्द और अर्थमय इकाई है, अब रस सम्बन्धी कोई भी मान्यता इन्हीं के माध्यम से काव्य-सन्दर्भ में प्रस्तुत की जा सकती है। भारतीय काव्यशास्त्र की परम्परा में ऐसी धारणा ध्वनिसिद्धान्त के अन्तर्गत असंलक्ष्यक्रमव्यय में है। यही रस काव्य में सम्भव है, यह रस अर्थरूप ही है। नए कवि और आलोचक रस के नाम से हो न चौकें, आनन्दवर्धन ने काव्य में रस-विषयक धारणा का यथार्थ आधार दिया है, रस आकाशकुसुम नहीं है। भारतीय काव्यशास्त्र का अर्थ केवल रस-सिद्धान्त ही नहीं है। भाषा की व्यञ्जना, प्रतीक, विम्ब आदि के महत्त्व को नये कवियों और आलोचकों ने स्थान-स्थान पर स्वीकृति दी है। कविता के ये महत्त्वपूर्ण शिल्प-उपादान अनुभूति के व्यञ्जक हैं। इनकी व्याख्या प्रतीयमान अर्थ की यथार्थ भूमि पर ही सम्भव है। आज के पाश्चात्य विचारक प्रतीयमान अर्थ के सर्वानिर्णयी महत्त्व को स्वीकार कर रहे हैं। इसी धारणा का पूर्ण विवेचन आनन्दवर्धन ने नवम शताब्दी में किया था। उनको संवेदना और जटिल अनुभूति का वाच्यरूप में व्यक्त की भी नहीं जा सकती, वे सज्जस्टेड हो हो सकते हैं। आधुनिक युग की अभिव्यक्ति अन्य कलाश्री में भी इसी रूप में सम्भव है।

(४) डॉ० नगेन्द्र 'रस' का जिस व्यापक अर्थ में देखने का आग्रह करते हैं, वह व्यापक स्वरूप आनन्दवर्धन के 'असंलक्ष्यक्रम' से भिन्न 'अन्य कुछ' नहीं है।

ध्वनिसिद्धान्त में समस्त 'भावविभूति' और 'अनुभूति वैभव' को व्याख्या की क्षमता है।

(५) मूल रस-सिद्धान्त और ध्वनिसिद्धान्त में अनुभूति और कल्पना का द्वन्द्व नहीं है। काव्यसृजन की प्रक्रिया में कवि की अनुभूति प्रतीयमान हो जाती है—सृजनकर्ता से पृथक् होकर कवि की अनुभूति शुद्ध भावरूप धारण कर लेती है। व्यक्तित्व से मुक्त यह शुद्ध अनुभूति सहृदय में संवेदना उत्पन्न करती है। कल्पना की प्रक्रिया व्यक्तिगत अनुभूति को प्रतीयमान रूप में प्रस्तुत कर उसे सहृदयसंवेद्य बनाती है। अतः ध्वनिसिद्धान्त में अनुभूति और कल्पना का समयोग है।

(६) आनन्दवर्धन ने रस, भाव, सावाभास आदि का असंलक्ष्यक्रम के भेद प्रतिपादित किये हैं—ये एक नहीं हैं, रस के अन्तर्गत नहीं, उसी की कोटि के हैं। संपूर्ण भावजगत् इनमें आ जाता है। अतः इस असंलक्ष्यक्रम कोटि के रहते अन्य किसी व्यापक रस-सिद्धान्त की कल्पना का महत्त्व विवादास्पद है।

(७) डॉ० नगेन्द्र ने अनुभूति को ध्वन्यर्थ माना है। डॉ० दीनित अनुभूति की सचाई, अभिव्यक्ति की विशदता, व्यंजना की शक्ति, और प्रतीकों में भाव-विस्तार की सामर्थ्य वाली रचना को कविता कहते हैं। यह सब ध्वनिसिद्धान्त का ही आख्यान है।

(८) 'नयी कविता बौद्धिकता की छाया में बिकस रही है उसमें नए-नए अर्थों को ध्वनित करने वाला प्रतीक-विमान "आदि जिन्हें नयी कविता की प्रमुख विशेषता कहा जा सकता है" आदि कथन भी प्रतीयमान अर्थ की ओर संकेत करता है। ध्वनिसिद्धान्त के संलक्ष्यक्रम-विधान में बुद्धि तत्त्व की अपेक्षा स्पष्टतः स्वीकारो गई है। बौद्धिकता से संवर्धित कविता की व्याख्या ध्वनिसिद्धान्त में ही सम्भव है।

(९) अतः भारतीय काव्यशास्त्र की परम्परा में काव्य की पूर्ण व्याख्या करने वाला सिद्धान्त ध्वनिसिद्धान्त ही है। प्रतीयमान अर्थ को महत्त्व देकर ध्वनिसिद्धान्त रचना की सघुतम इकाई रूपिम (Morpheme) से प्रारम्भ कर 'प्रबन्धकाव्य तक की व्यंजकता का विवेचन करता है।

काव्य का आत्मा

काव्य की परिभाषा करने का प्रयत्न कदाचित् काव्यशास्त्र जितना प्राचीन है। परन्तु काव्य की आत्मा के विषय में सर्वप्रथम स्पष्ट कथन आचार्य वामन-का-
'रीतिरात्मा काव्यस्व' ही है। यद्यपि भामह और दण्डी जैसे अलंकार-ग्रन्थप्रदायवादियों ने अलंकारों को काव्य के लिए अपरिहार्य तत्त्व स्वीकार किया है तथापि आत्मावत् उन्होंने भी नहीं कहा। रीति से वामन का तात्पर्य विशिष्ट पदरचना है, और

विशिष्ट का अर्थ है गुणयुक्त, इस प्रकार गुणयुक्त पदरचना काव्य का आत्मा है। गुण वह धर्म है जो काव्य-शोभा को उत्पन्न करता है। अतः गुणों का सम्बन्ध कलाकार की चित्तवृत्ति से जोड़ा अवश्य जा सकता है, पर वामन के मत में उसका स्पष्ट उल्लेख नहीं है।

काव्य की आत्मा के विषय में आनन्दवर्धन का मत मत सर्वसंगत है। ध्वन्या- लोच की प्रथम कारिका में ही कहा गया है—

‘काव्यस्यात्मा ध्वनिरिति बुधे यः समाम्नातपूर्वः, अर्थात् विद्वानां ने यह पूर्णतः भलीभाँति प्रकट कर दिया है कि काव्य की आत्मा ध्वनि है। ध्वनि की परिभाषा दी जा चुकी है अतः यहाँ उस पर प्रासंगिक रूप से ही विचार किया जाएगा।

ध्वनि में—व्यज्व शब्द, व्यस्य अर्थ, व्यजना व्यापार और व्यस्यार्थ प्रधान-काव्य का समाहार किया गया है। यदि ‘आत्मा’ का अभिनववृत्त अर्थ लिया जाय जिसके अनुसार ‘आत्मा’ शब्द ‘स्वभाव’ का वाचक है—‘आत्मस्वभाववचने प्रकारेण वाह’, तो ‘काव्यस्यात्मा ध्वनि’ का ‘ध्वनि’ पद के व्युत्पत्तिमय अर्थ के प्रकाश में तात्पर्य होगा कि काव्य व्यज्व शब्दार्थ, व्यस्यार्थ और व्यजना व्यापार इन तीनों के स्वभाव से युक्त है।

आत्मा का द्वितीय अर्थ है—प्राण, वाया की जीवत बनाने वाला तत्त्व। इस दृष्टि से विचार करने पर ‘काव्यस्यात्मा ध्वनि’ का अर्थ होगा कि काव्य की जीवतता प्रदान करने वाला तत्त्व वाच्यप्रतिशयी प्रतीयमान अर्थ है। आनन्दवर्धन ने प्रतीयमान अर्थ को कवि की अनुभूति से जोड़ा है। कवि की अनुभूति ही प्रतीयमान अर्थ रूप में व्यक्त होकर काव्य की आत्मा रूप में शोभा पाती है। काव्य के शब्द और अर्थ रूप शरीर में यह अनुभूति सबलित प्रतीयमान अर्थ आत्मा स्वरूप है।

कविपय सांको ने शब्द और अर्थ के शरीरवत् प्रतीयमान रसस्य अर्थ के आत्मा-वत् प्रतिपादन पर आपत्ति करते हुए इनमें गुण-गुणी भाव का व्यवहार उचित माना है। उनका कथन है कि वाच्यार्थ रसादिसय प्रतीत होता है, रसादि से भिन्न नहीं।^१ अतएव कथावस्तु को शरीरभूत और रसादि को आत्मभूत मानने की आवश्यकता नहीं रहती। आनन्दवर्धन इस आपत्ति को सर्वसम्मत नहीं मानते, क्योंकि कथावस्तु का गुणी और रसादि को गौरव आदि के समान गुण मानने पर, जैसे शरीर के साथ गौरव गुण की प्रतीति सहृदय-असहृदय सब की होती है, वैसे ही कथावस्तु के साथ रसादि

१ रसादिमार्ग हि वाच्य प्रतिभासते, न तु रसादिभिः पृथग्भूतम् इति

की प्रतीति भी सब को होनी चाहिये । परन्तु ऐसी प्रतीति सबको नहीं होती, केवल काव्यार्थतत्त्वज्ञों को ही होती है ।

रत्नों के प्रसंग में यह देखा जाता है कि उनके उत्कर्ष को मर्मत्र जाहरी ही जान पाते हैं, इसी प्रकार वाच्यत्व का रसादिमय गुण भी सहृदयों के द्वारा ही पहचाना जाता है, तब रसादिमयता को रत्नों के उत्कर्ष के समान गुण मानकर कथावस्तु और रसादि में गुण-गुणों सम्बन्ध स्वीकारने में क्या आपत्ति है ! आनन्द-वर्धन इस प्रकार के गुण-गुणों सम्बन्ध-अवधारण को भी उचित नहीं मानते । क्योंकि रत्न का उत्कर्ष रत्नस्वरूपभूत ही प्रतीत होता है । गुण स्वरूप मानने पर रसादि की प्रतीति भी विभावानुभावों से अभिन्न रूप में होनी चाहिये । परन्तु ऐसा नहीं होता, विभावानुभाव ही रसादि है ऐसी प्रतीति किसी को भी नहीं होती । यह प्रतीति तो विभावानुभावों से अविनाभाव, परन्तु उनसे पृथक् ही होती है ।^१ अतः रत्नों के उत्कर्ष के उदाहरण के अनुसार भी कथावस्तु और रसादि में गुण-गुणों-भाव-सम्बन्ध नहीं माना जा सकता । विभावानुभाव और रस प्रतीति में कारण-कार्य भाव अवश्य है, परन्तु शीघ्रता के कारण इस क्रम की प्रतीति नहीं होती । अतः यह प्रतिपादित हुआ कि कथावस्तु रूप शरीर में रसादि रूप प्रतीयमान अर्थ आत्मा के समान है ।

आनन्दवर्धन रस रूप प्रतीयमान अर्थ की अविक्त महत्त्व देते हैं और उसमें अन्य प्रकार के प्रतीयमान अर्थों का पर्यवसान भी मानते हैं । अतः रसरूप प्रतीयमान अर्थ ही काव्य की आत्मा है ।

परन्तु आनन्दवर्धन ने 'काव्यस्यात्मा ध्वनिः' कहा है और वाच्य से प्रतीयमान अर्थ की प्रधानता के स्थल में ध्वनि व्यपदेश किया है । पुनः 'काव्यस्यात्मा स एवायः' कहकर प्रतीयमान रस को ही काव्य का आत्मा मान लिया है । तब सामान्त्रिक 'ध्वनि' में आत्मा पद के व्यवहार और केवल 'रस' में आत्मा पद के व्यवहार में संगति कैसे होगी ।

वस्तुतः सृजन-प्रक्रिया की दृष्टि से विचार करने पर यह अवभासित विसंगति स्वयं निरस्त हो जाती है । कवि की अनुभूति सृजन के दौर में प्रतीयमान हो जाति है । जहाँ वाच्य के साथ ही प्रतीयमान अनुभूति रूप अर्थ प्रकटित होता है, वह

१. 'नहि विभावानुभावव्यभिचारिण एव रसा इति कस्यचिद्वचनमः । अतएव च विभावादप्रतीत्यविनाभावविनी रसादीनां प्रतीतिरिति तत्प्रतीत्योः कार्य-कारणभावेन व्यवस्थानात् क्रमो अवश्यम्भावी । स तु साधवात्र प्रकाशयते इत्यलक्ष्यक्रमा एव सन्तो व्यंग्या रसादयः, इत्युक्तम्

रस का स्मर है । कवि को इसी के प्रति अवधानवान होना चाहिये, यही प्रमुख है । इसी अर्थ में रस को वाक्य का जोड़ित तत्त्व अर्थात् आत्मा कहा गया है ।

परन्तु कविता के ऐसे अमल्य उदाहरण हैं जिनमें वाक्य के साथ ही प्रतीयमान भाव रूप अर्थ की प्रतीति नहीं होती । प्रतीयमान अर्थ, इन उदाहरणों में रहता है—प्रधान भी होता है, पर उस अर्थ तक पहुँचने में बुद्धि का व्यापार स्पष्ट पलित होता है । सहृदय इन अर्थ तक पहुँचकर चमत्कृत होता है । इस कोटि में और रसादि की असलक्ष्यता कोटि में उभयपिष्ठ तत्त्व प्रतीयमान अर्थ की अनिवार्यता है । असलक्ष्यता में अर्थानिव्यक्ति का चमत्कृति रूप प्रकाश तुरन्त होता है, द्वितीय में बुद्धि का व्यापार होने में चित्तविस्ताररूपा चमत्कृति विलम्बित होती है । परन्तु दोनों कोटियाँ मूल एक हैं—प्रतीयमानार्थ की प्रधानता दोनों में है । अतः दोनों प्रकारों में वाक्यप्रतीति को जोड़ितता देने वाला तत्त्व प्रतीयमान अर्थ की प्रधानता ही है, इसी दृष्टि से सामान्येन 'वाक्यस्याभा ध्वनि' कहा गया है ।

पुनः, आनन्दवर्धन ने वस्तु और अनकार रूप प्रतीयमान अर्थ का पर्यवसान किसी न किसी भाव के उत्प्रेरण में माना है । अतः प्रतीयमान वस्तु और अनकार रूप अर्थ भी सहृदय की चित्तवृत्ति का अनन्य भावसम्बन्ध से ही प्रभावित करते हैं । अतएव वस्तु और अनकार रूप अर्थ के स्थान में ध्वनि का व्यपदेश उचित ही है और इस अर्थ में ध्वनि को आत्मा कहना भी भगत । ध्वनि अथवा अनुभूति की प्रतीयमानता वाक्य-प्रक्रिया की नियति है, वही काव्य का प्राण-तत्त्व है, अतः आत्मा ही ।

आनन्दवर्धन के पूर्वआचार्यों द्वारा प्रस्तुत की गई काव्य की आत्मा विषयक विचारणाएँ इस समस्या के बहिर्वृत्त को भी स्पष्ट नहीं कर सकी थीं । उच्चकोटि की कविता में अनकार के सद्भाव जयवा जभाव से कोई अन्तर नहीं पड़ता । कविता के ऐसे उदाहरण भी हैं जिनमें अनकारों के अभाव में चित्ताकर्षण का गुण है और एम भी जिनमें अनेक अनकार हैं पर चित्ताकर्षण की सामर्थ्य नहीं है ।

जहाँ तब गुण, रीति और वृत्ति का प्रश्न है, इनकी स्वतंत्र अन्यनिरपेक्ष कोई भूमिका कविता में नहीं है । गुण रसविशेष से नियन्त्रित होते हैं अतः उनकी मूल्य-वत्ता रस के सदर्भ में ही है । परिणामतः आनन्दवर्धन ने रस को वाक्य का आत्मा कहा, पर ऐसा कहने में भी अनेक खतरे थे । तब रस का अर्थ परम्परागत 'विभावानुभाव' मूल में परिवर्द्ध समझा जाता था । आनन्दवर्धन का उत्तर यह प्रक्रिया स न था । इस कठिनाई को वे समझते थे । फिर प्राचीन आचार्यों ने विभिन्न काव्यों की उत्तमता की विभिन्न कोटियाँ का कोई विवेक नहीं किया था । आनन्दवर्धन ने ध्वनि-सिद्धान्त में इन दोनों का परिहार किया ।

यह नहीं कहा जा सकता कि सभी कविदाएँ समानरूप से उत्तम होती हैं। ध्वनिपूर्व काव्यसिद्धान्त इस उत्तमता की कोटियों के कोई निकष प्रस्तुत नहीं करते। ध्वनिसिद्धान्त निकष देता है। प्रतीयमान अर्थ के विविध प्रकार हैं। रस की प्रतीयमानता श्रेष्ठ है, परन्तु ऐसे भी काव्य-प्रकार हैं जिनमें रस अगभूत हो। यह काव्य प्रथम कोटि का नहीं कहा जा सकता; पर साथ ही, इसे काव्य की श्रेणी से बाहर भी कैसे रखा जा सकता है।

रस के अभाव में भी सौन्दर्य हो सकता है। सौन्दर्य प्रतीयमानता का धर्म है अतः जहाँ रस प्रतीयमान नहीं है, कोई भाव अथवा विचार की प्रतीयमान है वहाँ भी सौन्दर्य होगा। इस प्रकार आनन्दवर्धन ने अपने सिद्धान्त में रस, भाव, अलंकार, विचार आदि की प्रतीयमानता का अन्वयान्तर कर सम्पूर्ण कविता को समेट लिया है।

रस ध्वनि का महत्त्व

ध्वन्यालोक के अर्थव्यवस्था में रस के महत्त्व की प्रतिपादित करने वाली कारिकाएँ हैं। रसादि अर्थ के अनुसरण, रसस्पर्श से अर्थों की उत्पत्ति तथा अन्वयान्तर प्रतीयमान अर्थों की अवेक्षण रस रूप अर्थ की प्रधानता को भाषन करती हैं। इससे यह निष्कर्ष मली गति प्राप्त किया जा सकता है कि आनन्दवर्धन वस्तु अथवा अलंकार रूप संलक्ष्यक्रमव्यवस्था की अनुसरण रस रूप अर्थ को अधिक महत्त्व देते हैं।

कवि को विस्तृत रसादि रूप अर्थों का अनुसरण करना चाहिए क्योंकि रसादि के आश्रय से परिमित काव्य-मार्ग अनन्त हो जाते हैं।^१ रसादि ने भाव, भावाभास, भावशान्ति आदि का ही समाहार है, अतः इन सबके अनुसरण का निर्देश दिया गया है। यदि रस भावादि के प्रत्येक के अपने-अपने विभावादि का अनुसरण किया जाय तो स्वभावतः काव्य-मार्ग अनन्त हो ही जाएंगे।^२ जिस प्रकार वसन्त ऋतु को पाकर वृक्ष नूतन से प्रतीत होते हैं (नवा इवाभान्ति मधुमास इव द्रुमाः) वैसे ही काव्य में रस-परिग्रहण (रस-परिग्रहात्) ने पूर्वदृष्ट पदार्थ भी नूतन प्रतीत होते हैं (नवा इवाभान्ति)।

१. मुत्तयानयानुसर्तव्यो रसादिवहुविस्तरः ।

मितोऽप्यनन्ततां प्राप्तः काव्यमार्गो यदाभ्यात् ॥

ध्व० (आ० वि०) पृ० ३४०

२. ध्व०...पृ० वही

३. ध्व० पृ० ३४१

यद्यपि व्यग्य-व्यञ्जक भाव व अनेक प्रकार है तथापि आनन्दवर्धन के अनुसार रसादि रूप भेद विवेचन -पातव्य है ।^१ नानास्वभावाना व्यग्य-व्यञ्जक भाव अर्थ-आनन्द्य का हतु है । तब भी जयसिद्धि के लिए कवि (कविरपूर्वाधनाभार्यो) को यत्न पूर्वक एवं रसादिमय व्यग्य-व्यञ्जक भाव में अवधानवान होना चाहिए । यदि कवि रसादिमय अथ और उसका व्यञ्जक वर्ण, पद, वाक्यादि के प्रयोग में पूर्ण मावधान रहे तो उसका सम्पूर्ण काव्य ही अपूर्व हो जाता है^२ (कवः स्वमपूर्वं काव्य सम्पद्यते) । रस के आश्रय से नूतनता व उदाहरणस्वरूप आनन्दवर्धन ने रामायण-महाभारत का उल्लेख किया है । इन महाकाव्या में युद्धादि का वर्णन अनेक बार किया गया है पर वह पिष्टपिष्ट-सा नहीं लगना, बरन् उनमें सबकुछ हृदयस्पर्शिता है । रामायण-महाभारत के सारभूत कथन भी कहीं वाचस्प म प्रकट नहीं दिए गए हैं । आनन्दवर्धन व अनुसार सारभूत कथन व्यग्यरूप में प्रकाशित होकर ही शोभातिशय का हतु बनता है^३ ।

आनन्दवर्धन ने जनक उदाहरण के द्वारा दृष्टपूर्व अर्थों को रस के आश्रय से नूतनता प्रमाणित की है । कतिपय उदाहरण निम्नलिखित हैं—

(१) शेषो हिमगिरिस्त्वञ्च महान्तो गुरव स्थिरा ।

यदलपितमर्यादाश्चलन्तीं विभ्रम भुवम् ॥^४

(शेषनाग, हिमालय और तुम महान्, गुरु और स्थिर हो । क्योंकि मर्यादा का अतिश्रमण न करते हुए चञ्चल पृथ्वी को धारण करते हो ।)

इसी भाव का व्यञ्जक निम्नलिखित श्लोक है ।

(२) दृष्टोऽस्मिन् महाप्रलये धरणीधारणापाधुना त्व शेष^५

(इस महाप्रलय (पिता और भ्राता की मृत्यु रूप) के हो जान पर पृथिवी (राज्यभार) को धारण करने के लिए अब तुम शक (शेषनाग हो) ।

१ व्यग्य-व्यञ्जकभावोऽस्मिन्विधे सम्भवत्यपि ।

रसादिमय एकस्मिन्कवि स्यादवधानवान् ॥ वही पृ० ३४४

२ पृ० (आ० वि०) पृ० ३४४

३ पृ० (आ० वि०) पृ० ३४६

४ वही पृ० ३४१

५ पृ० (आ० वि०) पृ० १५६

इस श्लोक में राजा की उपमा शब्दशक्त्युद्भव अलंकार ध्वनि रूप में व्यंग्य है। इस व्यंग्य अलंकार रूप अर्थ के कारण यह श्लोक प्रथम की अपेक्षा नूतन एवं चमत्कारयुक्त है।

इसी प्रकार 'एवं वादिनि देवयौ' " इत्यादि श्लोक में निम्नलिखित

(३) कृते वरकथात्तापे कुमार्यः पुलकोद्गमैः ।

सूचयन्ति स्पृहामन्तर्लज्जयावनताननाः ॥^१

(वर की चर्चा के अवसर पर लज्जावन्त मुख वाली कुमारियाँ पुलक ले आन्तरिक इच्छा को व्यक्त करती हैं।)

श्लोक की अपेक्षा अधिक चमत्कार है। 'एवं वादिनि....' आदि श्लोक में अर्थ-जगत्पुद्गल ध्वनि का आशय लिया गया है। द्वितीय में लज्जा और स्पृहा वाच्य रूप में कथित हैं। इसी प्रकार 'सज्जयति सुरभिमासो' आदि श्लोक निम्नलिखित श्लोक की अपेक्षा अपूर्व है—

(४) सुरभिसमये प्रवृत्ते सहसा प्रादुर्भवन्ति रमणीयाः ।

रागवतामुत्कलिफाः सहैव सहकार कलिकाभिः ॥^२

(वसन्त ऋतु के आने पर आनन्दमंजरियों के साथ प्रणयी जनों की रम्य उत्कण्ठाएँ सहसा उत्पन्न होने लगती हैं।)

'सज्जयति सुरभिमासो....' आदि श्लोक में कविप्रीतिरसिद्ध वस्तु से मदन-विजृम्भणरूप वस्तु अर्थ प्रतीयमान है, इसी से इसमें चाल्त्व आ गया है।

इसी प्रकार—

(५) करिणीवैधव्यकरो मम पुत्र एककाण्डविनिपाती ।

हतस्त्रुपया तथा कृतो यथा काण्डकरण्डकं वहति ॥^३

(एक ही वाण के प्रयोग से हथिनियों को बिधवा करने वाले मेरे पुत्र को उस पुत्रयधू ने ऐसा कर दिया है कि वह अब तूणीर लादे घूमता है।)

उपयुक्त श्लोक की अपेक्षा अर्थशक्त्युद्भव संसृज्यक्रमव्यंग्य के कवित्व-व्यवृत्तिरसिद्ध होने के कारण निम्नलिखित श्लोक अधिक चाल्त्वमय है—

(६) यणिजक हस्तिदन्ताः कुतोऽस्माकं व्याघ्रकृत्तयम्ब ।

यायल्लुत्तितालकमुखी गृहे परिष्वङ्गते स्त्रुया ॥^४

१. घन्यालोकः, (सं० आ० विश्वेश्वर) पृ० ३४२

२. वही, पृ० ३४३

३. वही, पृ० १६१

४. घ० (आ० वि०) पृ० १६१

(द्वे बणिज, जब तक चचन अलका से युक्त मुखवाली पुनवधू घर में घूमती है तब तब हमारे यहाँ हँसी दाँत और व्याघ्रचर्म वहाँ में बाधे ।)

आनन्दवर्धन का मत है कि रस म तत्पर कवि ने लिए प्रत्येक वस्तु उसकी इच्छा से, उसके अभिमत, रस का अंग बन जाती है । इस प्रकार रस के अंगत्प में उपनिबद्ध वस्तु चाण्डालनिषय का पोषण करती है । अन सभी पदार्थों का रस के साथ सम्बन्ध स्थापित किया जा सकता है । कवि जब रसादिमयता में तत्पर होता है तो गुणीभूतव्यय ध्वनि भेद भी इसका अंग बन जाता है ।^१

इस अनन्त वाक्य-अवत् में कवि ही प्रतीति है, यह विश्व उसकी इच्छा के अनुरूप ही परिवर्तित होना रहता है । यदि कवि रसिक (शृंगारी) है तो समस्त जगत् ही रमय हो जाता है, यदि वह शीतलरसि है तो जगत् नीरस हो जाता है । वस्तुतः जो कवि है, वह अपने काव्य में अचेतन को चेतन और चेतन को अचेतन सहज प्रस्तुत कर सकता है—उनसे वैसा व्यवहार करा सकता है ।^२

सभी काव्यप्रकारों में रसादि की प्रतीति हो सकती है । परन्तु वह सम्भव है कि स्वयं कवि की रसादि की विवक्षा हो न हो । ऐसी अवस्था में यदि वह कवि अर्थात्कृष्ण अथवा शोभालकृष्ण की रचना करता है तो कवि की विवक्षा की दृष्टि से रस-शून्यता की कल्पना भा की जा सकती है । विवक्षित अर्थ ही का य-शब्द का अर्थ है, यदि कवि का विवक्षित अर्थ स्वरूप नहीं है—फिर भी रस की कुछ प्रतीति होती है ता वह प्रतीति निर्बल होगी, इस दृष्टि से वह काव्य रस-शून्य होगा । रस आत्मा है अन आत्मा से शून्य काव्य निर्जीव चित्र के समान है ।^३ इसका तात्पर्य यह हुआ कि आनन्दवर्धन अनकार और वस्तु रूप अर्थ का निवन्धन भी किसी न किसी रस अथवा भाव का छाया से युक्त मानते हैं । अनकार अथवा वस्तुध्वनि में भी भाव का आभार रहता है । रस ध्वनि में जहाँ सहृदय कवि के विवक्षित अर्थ एक सत्तात् पर्वचता है, अनकार अथवा वस्तु ध्वनि में रस ध्वनि की अपेक्षा त्रिलम्ब से । आनन्दवर्धन गुणीभूतव्यय का पर्यायमान भी ध्वनि में मानते हैं—

१ तस्मान्नास्त्येव तद्वस्तु यत्सर्वात्मना रसतात्पर्येवत बवेत्तद्विच्छया तद-
भिन्नतरसांगता न धरो । तयोपनिबध्यमान वा न धारुवातिराय पुष्पाति
सर्वमेतच्च महाकवीनां काव्येषु दृश्यते । ध्व० (आ० वि०) पृ० ३१३

२ ध्व० (आ० वि०) पृ० ३१२

३ रसभावविषयविवक्षाविरहे सति ।

अनकारनिबन्धो य स चित्ररिपयो मत ॥ ध्व० (आ० वि०) पृ० ३११

(७). 'गुणीभूतव्यंग्योऽपि काव्यप्रकारो रसभावादित्यात्पर्यालोचने पुनः ध्वनिरेव सम्पद्यते ।'^१

(गुणीभूतव्यंग्य नामक काव्यभेद रस आदि के तात्पर्य के विचार से फिर ध्वनिरूप हो जाता है ।)

रस की परिभाषा

भारतीय काव्यशास्त्र में रस-निष्पत्ति-विवेचन का आधार भरत का 'विभावानुभावव्यभिचारिसंयोधाद्रसनियत्तिः' भूत है । नाट्यशास्त्र के भाष्यकार अभिनव ने इसे लक्षण-भूत^२ कहा है । रस की निष्पत्ति को स्पष्ट करते हुए भरत ने भोज्य रसों की उत्पत्ति के उदाहरण दिए हैं । इसी प्रसंग में—'रस इति कः पदार्थः' ^३ कहकर रस की परिभाषा अथवा स्वरूप का निरूपण भी किया गया है । प्रथम रस-स्वरूपविधायक सूत्र है—'आस्वाद्यत्वात्' अर्थात् आस्वाद्य होने से रस को 'रस' नाम से अभिहित किया जाता है । इस आधार पर रस का लक्षण आस्वादन का विषय भी होता है । जो भी रस होगा वह आवश्यक रूप से आस्वादन का विषय भी होगा । अतः रस के साथ आस्वादन का प्रसंग उसके मूल रूप के साथ ही जुड़ा है । परन्तु रस का आस्वादन कैसे होता है ? भरत ने कहा है—'जैसे गुड़, द्रव्य तथा नाना ओषधियों से संस्कृत अन्न का भोग करते हुए प्रसन्नहृदय व्यक्ति हर्षादि का अनुभव करते हैं उसी प्रकार प्रसन्न प्रेक्षक विविध भावों एवं अभिनयों द्वारा व्यंजित—वाचिक, आंगिक तथा सात्विक अभिनयों से संयुक्त स्थायी भावों का आस्वादन करते हैं तथा हर्षादि को प्राप्त होते हैं—इसलिए नाट्य के माध्यम से आस्वादित होने के कारण ये नाट्यरस कहलाते हैं' ।^४

उपर्युक्त उद्धरण से स्पष्ट होता है कि भरत नाट्य के संदर्भ में 'रस, आस्वादन और अनुभूति तीनों का पृथक् वर्णन करते हैं । संस्कृत अन्न, उसका आस्वादन और आस्वादन का फल हर्षादि का अनुभव । इसी प्रकार रस, उसके आस्वादन और आस्वादन से उत्पन्न हर्षादि की अनुभूति का क्रम है । इन तीनों में कार्यकारण शृंखला स्पष्ट है । भरत का यह विवेचन पूर्णतः व्यावहारिक है, और इसके अनुसार रस, विभाव, अनुभाव और संचारियों के योग से रंगमंच पर निष्पन्न होता है । प्रेक्षक इस रस का आस्वादन करते हैं तथा हर्षादि का अनुभव करते हैं ।

१. ध्व०... (आ० वि०) पृ० ३०२

२. हिन्दी अभिनव भारती, पृ० ४४२

३. 'तथा नानाभावाभिनयव्यञ्जितान् वागङ्गसत्त्वोपेतान् स्यापिभावनास्वादयन्ति सुमनसः प्रेक्षकाः हर्षादींश्चाविगच्छन्ति तस्मान्नाट्यरसा इत्यभि-
व्याख्याताः' ।

प्रेक्षक के आस्वादन के विषय में भरत मुनि ने विस्तारपूर्वक विवेचन किया है। भरत के मनानुसार रगमचंगत प्रयोग का साध्य सिद्धि है। रगमच पर प्रस्तुत नाट्य के प्रति प्रेक्षक की दो प्रकार की प्रतिक्रियाएँ होती हैं—

(१) शारीरी अथवा मानुषी

और (२) देवी

शारीरी प्रतिक्रिया में प्रेक्षक के पुलकित होने उन्मत्त उद्गारने आदि का वर्णन है— यह प्रतिक्रिया शारीरी सिद्धि है। देवी सिद्धि में प्रेक्षक भावमग्न हो जाता है—उन्मत्त हो जाता है। इस स्थिति में उसके मुख में कोई शब्द नहीं निकलता न कोई क्षुब्धता परिलक्षित होती है।^१ नाट्य-प्रयोग का लक्ष्य यही 'देवी सिद्धि' है। इसी सिद्धि का साधन रस है। भरत का अनुसार यह रस और देवी सिद्धि अर्थात् आपस एक ही वस्तु नहीं है।

भट्ट लोचनदत्त और शकुन्त (रस सूत्र का प्रथम दो व्याख्याता) ने रस की परिभाषा नहीं दी है वरन् रस-निष्पत्ति का ही विवेचन किया है। यह विवेचन नाट्य से जुड़ा है।

काव्य के सदर्भ में दण्डी ने रस के भरत अनुमत रूप को स्वीकारते हुए रति स्यादमीमात्र की परिणति नृगार रस रूप में प्रतिपादित की। डॉ० नगेन्द्र ने भरते 'रस-निदान्त' ग्रन्थ में भरत और दण्डी का मत उद्धृत करते वं उपरांत अभिन्न के विवेचन को प्रस्तुत किया है। आनन्दवर्धन का बंध छोड़ गए हैं, सम्भवत आनन्दवर्धन का ध्वनि-संप्रदायवादी मानकर। परन्तु जैसा कि कहा जा चुका है भरत का नाट्यसंदर्भों में सूत्र के कविता के मदर्म में निग्नान्ति प्रयोगता तो आनन्दवर्धन ही है। अभिन्न ने भी आनन्दवर्धन के निदान्त का ही विस्तार किया है। रस का प्रसंग में हिन्दी अध्येताओं ने आनन्दवर्धन का मौलिक योगदान की सर्वथा उपमा की है, उनका नाम लिया भी तो गण रस में। अन्यथा नाट्य-रस के मदर्म में जो स्थान आद्य आचार्य भरत मुनि का है वही स्थान कविता के क्षेत्र में रस-प्रतिष्ठापन करने वाले आनन्दवर्धन का है। रस की अभिव्यक्ति का सिद्धान्त आनन्दवर्धन ने प्रस्तुत किया है। रस की व्यंग्यपरमिता का प्रतिपादन आनन्दवर्धन की दत्त है। अभिनवगुप्त के रस-विवेचन की आधार भूमि ध्वन्यालोक ही है।

रस की परिभाषा के सम्बन्ध में आनन्दवर्धन भरत मुनि से दूर नहीं है।

जैसे भरत मुनि ने नाट्य में रस माना है, आनन्दवर्धन काव्य में प्रतीयमान रस रूप में रस मानते हैं। नाट्य में जैसे प्रत्यक्ष विभावानुभावों के द्वारा स्थायीभाव

१ न शब्दो यत्र न शोभो न चोत्पातनिर्माणम् ।

व्यंजित होता है। वैसे ही काव्य में रस प्रतीयमान अर्थ के रूप में व्यंजित होता है। नाट्य में तो प्रेक्षक की आँखों के सामने पूरा नाट्य व्यापार होता है, काव्य में यह अर्थ रूप ही हो सकता है। इसी स्वरूप अर्थ की व्यंजना सहृदय में होती है। अतः आनन्द-वर्धन के अनुसार रस अर्थरूप है। असंलक्ष्यक्रम व्यंग्य के प्रसंग में लिखा है—

‘रसादिरर्थो हि सहैव वाच्येनावभासते’^१

(रसादिरूप अर्थ वाच्य के साथ ही-साथ प्रतीत होता है) यह रसादि रूप अर्थ महाकवियों की वाणी में उपस्थित रहता है—

‘प्रतीयमानं पुनरन्यदेव वस्तुवस्ति वाणीषु महाकवीनाम् ।’

महाकवियों की वाणी में यह स्वरूप अर्थ उनकी अपनी, अपनी ‘जीवात्मक परिणति’ होता है। महाकवियों का भाव ही प्रतीयमान रस रूप अर्थ में व्यक्त होता है। तब यही स्वरूप अर्थ सहृदय में अभिव्यक्त होकर चमत्कार उत्पन्न करता है। अतः रस चमत्कार का हेतु है। गुणों के प्रसंग में भी आनन्दवर्धन ने स्पष्ट कहा है—

शुद्धतर एव रसान्तरापेक्षया मधुरः प्रह्लादहेतुत्वात्^२

अतः रस स्वयं प्रह्लाद नहीं, उसका हेतु है। आनन्दवर्धन ने काव्य, रस, आस्वादन और अनुभव के क्रम को तर्कसम्मत ही रखा है। काव्य एक स्वतन्त्र जीवन्त अस्तित्व है, रस इस काव्य की आत्मास्वरूप है। वस्तुतः काव्य का स्वतन्त्र अंग उसका अर्थ ही है। इसीलिए रस रूप अर्थ को—

‘काव्यत्वात्मा स स्वार्थः’^३

कहा गया है। आनन्दवर्धन के उपर्युक्त विवेचन में रस का स्वरूप ही उभरता है—‘रस क्या है’—इसका उत्तर नहीं मिलता। यदि देना ही चाहें तो कहा जा सकता है कि कविता पढ़ने पर वाच्यार्थ के साथ-साथ ही सी जिस अर्थ की अभिव्यक्ति ने सहृदय को चमत्कार की प्रतीति होती है वह चमत्कृत करने वाला अर्थ रस है। स्पष्ट ही उपर्युक्त धारणा भरत की नाट्यरस-धारणा के अनुरूप है।

नाट्यशास्त्र के अभिनव-भारती भाष्य में परम माहेश्वर अभिनवगुप्त ने आनन्दवर्धन के उपर्युक्त मत को स्वीकार किया है। अभिनव ने लिखा है—‘वदकाव्यायो रसः’^४

१. ध्व०, २. ३

२. ध्व० १. ४

३. ध्व० २. ७

४. ध्व० १. ५

५. हि० अ० ना०, पृ० ४७०

अर्थात् वही काव्यार्थ रस है। काव्यात्मक वाक्य से अधिकारी सहृदय की रसात्मक व्यंग्यार्थ की प्रतीति होती है। अभिनव ने एतदसम्बन्धी मूल का सारांश निम्न-लिखित है—

(१) काव्यार्थ रस है।

(२) निर्मल प्रतिभाशाली हृदय वाला अर्थात् सहृदय इस काव्यार्थ रूप रस का अधिकारी है। (अधिकारी चात्र विमलप्रतिभानरासिहृदय)²

(३) सहृदय को 'श्रीवामनामिराम', 'उमावि नीलात्मक', 'हरस्तु किंचित्' आदि श्लोका से वाक्यार्थ की प्रतीति के अनन्तर। (इत्यादि वाक्येभ्यो वाक्यार्थप्रतिपत्तेरनन्तर)³

(४) मानसी साक्षात्कारात्मिका प्रतीति होती है (मानसी साक्षात्कारात्मिका प्रतीतिरूपजायते)।⁴

(५) यह प्रतीति उस—उस वाक्य में गृहीत कालादि की उपेक्षा वाली होती है। (अपहसिततत्तद्वाक्योपात्तकालादिविभागा)।⁵

आनन्दवर्धन वाक्यार्थ के प्रायः साध-साध रसादि अर्थ की प्रतीति मानते हैं अभिनव ने वाक्यार्थ के अनन्तर (वाक्यार्थप्रतिपत्तेरनन्तर) उस रसरूप अर्थ की प्रतीति का प्रतिपादन किया है। यहाँ तब अभिनव ने भी रस को वास्तव्य ही माना है। निर्विघ्न प्रतीति को तो अभिनव भी चमत्कार मानते हैं—'सा चाविम्य सविष्ट चमत्कार'।⁶

रस चमत्कार नहीं है चमत्काररूपा प्रतीति का हेतु है। वस्तुतः यहाँ अभिनव ने भरत और आनन्दवर्धन के मत के अनुकूल ही अपना भाव्य भी रचा है।

रस का स्वरूप

आनन्दवर्धन ने रस प्रसंग को इसके वास्तविक त्रिकोण में विवेचित किया है। यह त्रिकोण है—कवि, काव्य और सहृदय का। रस के 'स्वरूप की व्याख्या इन्हीं तीनों के गन्धर्व में की गई है। कवि के सन्दर्भ में रस उसकी अनुभूति का परिचायक है। कवि की अनुभूति रसरूप अर्थ में परिणत होकर काव्य कहलाती

१ हि० अ० भा०, पृ० ४७०

२ " " " " "

३ " " " " "

४ " " " " "

५ " " " " ४७१

है। महाकवियों की वाणी रूप काव्य में यह प्रतीयमान रस वैसे ही भासित होता है जैसे अंगनाओं का भावण्य उनके प्रसिद्ध अंगों से भिन्न ही 'कुछ' प्रतीत होता है। महाकवियों की वाणी में प्रकट होकर यह उनकी प्रतिभा के वैशिष्ट्य को प्रकट करता है—

सरस्यतीस्वाहु तदर्थवस्तु निःश्वन्वमाना महतां कवीनाम् ।

अलोकसामान्यमभिव्यनक्ति परित्फुरन्तं प्रतिभाविशेषम् ॥^१

(उस (प्रतीयमान रसभावादि) अर्थतत्त्व को प्रवाहित करने वाली महाकवियों की वाणी (उनके) अलौकिक प्रतिभासमान प्रतिभा के वैशिष्ट्य को प्रकट करती है ।)

रस सदैव व्यंग्य-स्वरूप होता है। यह रस का स्वरूपगत वैशिष्ट्य है। रस वाक्य की सामर्थ्य से आसित अवश्य होता है, परन्तु वह सामाज्य शब्द-व्यापार का विषय नहीं होता। यदि रस की वाच्यता हो सकती है तो दो ही प्रकार से। प्रथम प्रकार की वाच्यता, रस अर्थात् शृङ्गारादि शब्दों के प्रयोग द्वारा हो सकती है। द्वितीय वाच्यता विभावादि के प्रयोग द्वारा हो सकती है। परन्तु यह देखा गया है कि रस की प्रतीति विभावमुत्प्रेत ही होती है। केवल रस अथवा शृङ्गार, वीर आदि शब्दों के प्रयोग से रस की प्रतीति नहीं होती। इसके विपरीत यदि रस अथवा शृङ्गार, वीर आदि शब्दों का प्रयोग न भी हो और विभावादि का वर्णन हो तो रस की प्रतीति होती है। अतः रसादि वाच्य की सामर्थ्य से आसित तो होते हैं, स्वयं वाच्य नहीं होते।^२ काव्य में चैतन्य का प्रवाह करने वाला रस ही है। आनन्दवर्धन ने इसीलिये कहा है—

‘काव्यस्यात्मा स स्वार्थः’

सहृदय के नेत्रों के लिए यह प्रतीयमान अर्थरूप रस अंगनाओं के सौन्दर्यसदृश अमृततुल्य होता है।^३ काव्यार्थतत्त्व से विमुख रहने वालों को इस अर्थरूप रस की प्रतीति नहीं होती।

‘रस’ चाक्षर (सीन्दर्य) रूप है, वह आस्वाद का विषय है। ‘स्वाद’ से आनन्दवर्धन का यही अभिप्राय है। रस की प्रतीति चमत्काररूपा है।

इस प्रकार आनन्दवर्धन ने रस के स्वरूप के विषय में जो कुछ कहा है, उसमें अलौकिकत्व जैसा कुछ भी नहीं है, वह काव्य के सन्दर्भ में पूर्णतः व्यावहारिक है।

१. पृ०, (आ० वि०,) पृ० ३१

२. साहित्यदर्पण, ३-२-३

३. टा० नगेन्द्र, रससिद्धान्त, पृ० ६७

भट्टनायक ने रस के आस्वाद को 'ग्रह्याम्वाद' सहज कहा। इस प्रकार रस के आस्वादन के सम्बन्ध में सर्वप्रथम दार्शनिक शब्दावली का प्रयोग प्रारम्भ हुआ। अभिनवगुप्त की एतद्विषय मान्यताओं में आनन्दवर्धन और भट्टनायक की विचारणाओं तथा 'रस' दर्शन का मिश्रण है। अभिनव रमानुभूति का जाह्लादमय कहन है, 'असीबिक चमत्कार स्वरूप मानने हैं' साथ ही 'उसे आत्मास्वादरूप ग्रह्याम्वाद व समकक्ष भी प्रतिपादित करते हैं। वस्तुतः ये बचन रसास्वाद के लिए ही हैं, परन्तु आस्वादन की स्थिति में आस्वाद्य आस्वादयिष्य और आस्वाद में अभेद मानते हुए अभिनव ने रस का भी आम्वाद कह दिया, परिणामतः रमानुभूति व स्वरूप के विषय में जो कुछ कहा गया था वही 'रस' के लिए भी कहा जान लगा। परन्तु रमानुभूति व स्वरूप में आनन्दबोधन शक्ति चमत्कार की धारणा परवर्ती आचार्यों के मतों में निरन्तर बर्ती रही। यही धारणा वस्तुतः 'इन्द्र-बिन्दु' है जिसके चतुर्दिन अन्य शब्दों का ज्ञात रचा गया।

कविराज विश्वनाथ का—

सत्त्वोदेकादशप्रकाशानन्दध्वनिम् ।

वेद्यांतरस्पर्शगुण्यो ग्रह्यास्वादसहोदर ॥

सोरोत्तरचमत्कारप्राण रश्चित्प्रमानुभिः ।

स्वाकारवदभिप्रायेनापमास्वाद्यते रसः ॥

यह श्लोक रस-स्वरूप विषयक माना गया है। डॉ० नरेन्द्र ने इस 'रस-स्वरूप' विषयक व्याख्यान विस्तरेण कहा है। वस्तुतः रस व आस्वादन के समय चित्त की अवस्था क्या होनी है, किस प्रकार रसास्वादन व धारणा में अन्य अनुभूति नहीं रहनी, चित्त पैसा अनुभव करता है, आदि रसास्वाद स्वरूप विषयक व्याख्यान कविराज विश्वनाथ ने उपमूल श्लोक में किया है। रस और 'रस की अनुभूति' को एक मान लेने के कारण इस रस का स्वरूप कहा गया है। कविराज विश्वनाथ ने उपमूल कविराज ने स्पष्ट कहा है—'अपमास्वाद्यते रसः'। यही सत्य है। परन्तु यह बचन कविराज का अभिनव के मत के अनुकूल नहीं लगा, यद्यपि यह उनका स्वयं का मत है। जहाँ धृति में उन्मूलन इतने स्पष्ट और तर्क-सम्मत मतों का पुनः अभिनव के अनुकूल करने के लिए सच्चा शास्त्रार्थ प्रस्तुत किया है।

काव्याम्वाद के सम्बन्ध में कविराज ने प्राचीन आचार्यों का यह उक्ति—'स्वाद काव्यार्थसम्भेदादात्मानन्दसमुद्भव' उद्धृत की है। इसका अर्थ है 'काव्यार्थ के ज्ञान में आत्मानन्द जैसा अनुभव स्वाद है। यह उक्ति दशरूपककार धनञ्जय—धनिक की है। धनञ्जय—धनिक ने रस और रसक आम्वाद का गहरा ज्ञान सिद्ध करने के लिए यह पक्ष नहीं छोड़ा है। कविराज ने इसका प्रयोग रस का आम्वाद में अभिन्न सिद्ध करने के लिए किया है।

दशरूपककार का पूरा श्लोक निम्नलिखित है—

स्वादः काव्यार्थसम्भेदादात्मानन्दसमुद्भवः ।
विकासविस्तरक्षोभविशेषः -स चतुर्विधः ॥ १
शृङ्गारवीरवीभत्सरौद्रेषु मनसः क्रमात् ।
हास्याद्भुतभयोत्कर्षकरुणानां स एव हि ॥
अतस्तज्जन्यता तेषामत एवावधारणम् ॥ २

उपर्युक्त श्लोक में स्वाद को चतुर्विध कहा गया है, रस अष्टविध (शृङ्गार, वीर, वीभत्स, रौद्र, हास्य, अद्भुत, भयानक और करुण) कहे गये हैं । यदि रस और आस्वाद अभिन्न हैं तो चार और आठ का क्या सात्पर्य ? अतः दशरूपककार की उपर्युक्त कारिका से तो रस और आस्वाद का भेद ही सिद्ध होता है । कविराज ने प्रथम पंक्ति के आधार पर अपना मन्तव्य सिद्ध करने की चेष्टा की है । कविराज का मत है कि जिसे रस कहते हैं वह आस्वाद के अतिरिक्त कुछ नहीं है । तब भी 'रस का आस्वादन किया जाता है' जैसे वाक्यों में 'रस' और 'आस्वादन' को भिन्न माना जाता है । अभेद में भेद का कल्पना के अन्य उदाहरण भी लोक में मिल ही जाते हैं, पर यह भेद काल्पनिक हो होता है । अतः रस और उसके आस्वाद में जहाँ भेद जात हो वहाँ कविराज के अनुसार इस भेद को औपचारिक ही माना जाना चाहिये । इसी को अन्य प्रकार से स्पष्ट करने के लिये 'रसः स्वाद्यते' में विश्वनाथ कर्मकर्तारि क्रिया मानने का निर्देश करते हैं । परन्तु 'रसः स्वाद्यते' का अनुवाद होगा 'रस स्वयं ही अपने से अभिन्न आस्वाद का विषय हुआ करते हैं' ।^१ यदि रस और आस्वाद अभिन्न हैं तो रस आस्वाद का विषय कैसे होगा ? इसलिए कविराज का मत तो हमें 'अयमास्वाद्यते रसः' ही प्रतीत होता है । कविराज ने इस मत को परम्परागत धारणा के अनुसार संगति देने की चेष्टा अवश्य की है ।

जिन आचार्यों ने काव्य में रस विषयक धारणा को आनन्दवर्धन के ध्वनि-सिद्धान्त के अनुसार विकसित किया उनके विवेचन में इस प्रकार का प्रपञ्च नहीं है । मम्मट के रस-विवेचन में रस के स्वरूप के विषय में सपाट कथन है । परन्तु जिन आचार्यों ने अभिनव के अनुसार रसविवेचन किया उन्हें 'रस' और आस्वाद की अभिन्नता पर भी निखना पड़ा । यह ठीक है कि रस के अस्तित्व की प्रतीति उसके आस्वादन में है, पर इससे ही रस आस्वाद से अभिन्न कैसे हो गया ? अभिनव की

१. दशरूपकम्, ४-४३

२. साहित्यदर्पण, ३-३ की वृत्ति

३. "

"

"

निम्न उद्धृत पंक्ति से भी यही सिद्ध होता है कि वे रस के आस्वाद को ही अलौकिक चमत्कार स्वभाव वाली मानते हैं—

‘तेनालौकिकचमत्कारात्मा रसास्वाद’

अतः ‘रस’ और ‘आस्वाद’ को अमिश्र मानकर एक के स्वरूप का दूसरे पर आरोपण करने में भ्रांति ही उत्पन्न होती है। कविराज विश्वनाथ ने रस और आस्वाद के भेद को उपचारजन्य माना है। हमारा नम्र निवेदन है कि वस्तुतः दोनों का अभेद कथन ही उपचार है। रस के आस्वादन में सम्मय व्यक्ति दोनों का भेद नहीं कर पाता। लोभ में भी इस प्रकार के अभेद-अन्वय देखे-सुने जाते हैं—ये उपचारमूलक ही होते हैं।

निष्कर्षतः कविता के रस का स्वरूप वही हो सगता है, जो आनन्दवर्धन ने ध्वन्यालोक में प्रस्तुत किया है और आचार्य मम्मट ने जिसका पुनराख्यान किया है—

- (१) रस गदैव प्रतीयमान स्वरूप वासा है।
- (२) कविता में रस का स्वरूप आरमा सदृश है।
- (३) रस आस्वरूप है।
- (४) रस आस्वादन का निषय है।
- (५) रस के आस्वादन में सहृदय चमत्कार का अनुभव करता है।

रस का स्थान

यद्यपि रस की स्थिति के विषय में अधिक ऊहापोह का अवसर नहीं है, तथापि सत्यतः काव्यशास्त्र में—इस सन्दर्भ में—विभिन्न मत उपलब्ध हैं। भरत के अनुसार नाट्य में रस की स्थिति है। सोल्लट ने मूल ऐतिहासिक पात्रों में रस माना है। शकुन्तले में कविनिबद्ध पात्रों में रस स्वीकार किया है। अभिनव ने कवि, काव्य और सहृदय में रस की स्थिति प्रतिपादित की है। रस की इस त्रिकोणात्मक प्रक्रिया को स्पष्ट करने के लिए अभिनव ने रूपक का आश्रय लिया है।

अभिनव ने काव्य-प्रक्रिया के मूल में कविगत रस का महत्त्व माना है। जैसे वृक्ष की उत्पत्ति के लिए बीज आवश्यक है वैसे ही काव्य के लिए कविगत रस अपरिहार्य है। इसी तथ्य को स्पष्ट करने के लिए अभिनव कहते हैं—

‘बीजस्थानीया कविगता रसा’

इसी कविगत रसरूप बीज से काव्य रूपी वृक्ष उत्पन्न होता है, जैसे बीज का सत्त्व सम्पूर्ण वृक्ष में प्रवाहित रहता है वैसे ही कविगत रस काव्य में निहित रहता है—

‘ततो वृक्षस्थानीयम् काव्यम्’

पुष्पों से वृक्ष की सरसता का ज्ञान होता है, पुष्पों से वृक्ष की शोभा बढ़ती है, इसी प्रकार अभिनयादि व्यापार से काव्य की जीवन्तता प्रकाशित होती है—

“तत्र पुष्पादित्यानीयो अभिनयादिव्यापाराः”

परन्तु जैसे वृक्ष के अस्तित्व की सिद्धि उसके सफल होने में है वैसे ही काव्य की सफलता-सिद्धि सामाजिक द्वारा उसके रसास्वादि किये जाने में है। अतः सामाजिक का रसास्वाद फलस्थानीय है—

‘तत्र फलस्थानीयाः सामाजिकरसास्वादाः’

इस प्रकार अभिनवगुप्त ने क्रम से कवि, काव्य और सामाजिक में रस माना है। यदि काव्य में रस न हुआ तो आस्वाद भी सम्भव न होगा। अभिनव का उपर्युक्त विवेचन ही सत्य है। इससे यह भी सिद्ध होता है कि अभिनव रस और आस्वाद को अभिन्न नहीं मानते। उनके रस और आस्वाद की अमेदता का प्रतिपादन करने वाले कथन औपचारिक ही हैं।

डॉ० नगेन्द्र ने लिखा है—‘अभिनव... उसका स्थान निश्चय ही सहृदय का चित्त या आत्मा है’। अभिनव के उपर्युक्त स्पष्ट मत के पश्चात् केवल सहृदय के चित्त में रस का स्थान मानना तर्कसम्मत नहीं है? अभिनव ने सामाजिक से रस के आस्वाद का सम्बन्ध बतलाया है। इस रसास्वाद अथवा काव्यास्वाद का स्वरूप आत्मास्वाद सहृदय कहा जाना भी ठीक है। आस्वादन सहृदय के चित्त में होता है, यह भी ठीक है। परन्तु जब रस को आस्वाद ही कह दिया जाता है तब असंगतियाँ उत्पन्न होने लगती हैं। डॉ० नगेन्द्र को भी रस को आत्मानन्द स्वरूप मानने में आपत्ति है। यह आपत्ति निरस्त हो जाती है जब रसास्वाद को आत्मानन्द सहृदय माना जाता है और रस को उसका हेतु।

अभिनव जैसा तत्त्वदर्शी इस विसंगति को न समझे, ऐसा नहीं है। इसीलिये रूपक द्वारा उन्होंने रस-प्रसंग को स्पष्ट किया है, इसके रहते रस और आस्वाद को अभिन्न मानने का अवसर ही कहाँ आता है।

अभिनव के जिस विवेचन को यहाँ उद्धृत किया गया है उसका आधार आनन्दवर्चन का ध्वन्यालोक ग्रन्थ ही है। ध्वन्यालोक के प्रथम उद्योत में ही आनन्द-वर्चन ने कविगत भाव की परिणति काव्यगत रस में प्रतिपादित की है—

काव्यस्यात्मा सहि स्वार्थस्तथा चादिकवेः पुरा ।

क्रौंचद्वन्द्वविद्योतोत्थः शोकः श्लोकत्वमापतः ॥^२

- (काव्य वा आत्मा वही (प्रतीयमान रस) तर्क है। इसी से प्राचीन काल में क्रीच (पथी) ने जोड़े के वियोग में उत्पन्न आदिनिवि, वाग्मीवि का शोक रस (काव्य) में परिणत हुआ।)

वाग्मीवि के हृदय में, मृत सहचरी के लिये विलाप करने वाले क्रीच को देखकर, शोक का तीव्र आवेग उत्पन्न हुआ। वही उनकी अनुभूति वाग्म्य में परिणत हुई। काव्य में व्यक्त होकर वह करुण रस कहलाई। इस करुण का बीज वाग्मीक का भाव है। इसी बीज का सार तत्त्व वाग्मीक के काव्य में अनुस्यूत है। अभिनव का रस-रूपक इसी आधार-भूमि में प्रेरित प्रतीत होता है।

कवि अपने अनुभूत रस के अनुकूल गुणों से युक्त स्वनिमा (Phonemes) का प्रयोग करता है। इस प्रकार रस के आवृत्त रहने वाले गुणों से युक्त काव्य सद्दय में भी उही रस की अभिव्यक्ति करता है। काव्य में उपस्थित गुण के अनुकूल ही सामाजिक का मन आर्द्रता, प्रीति अथवा प्रकाश की अनुभूति करता है। इस प्रकार कवि, काव्य और सद्दय में रस की स्थिति का आनन्द आनन्दवर्धन ने किया है। आनन्दवर्धन के ही अनुकरण स्वरूप अभिनव ने 'तत्त्वाव्याप्यो रस' कहा है। क्या अर्थ, काव्य से भिन्न रह सकता है? जब यही अर्थ रस है तो इसका स्थान वाग्म्य में मानना ही होगा। और जब काव्य में रस मान लिया गया तो उसे आस्वाद से भिन्न भी स्वीकार करना ही होगा। इस तर्कना को स्वीकार करने के बाद आस्वाद को 'आत्मास्वाद' अथवा आत्मास्वादत् मानने में कोई असंगति नहीं रह जाती।

'रससिद्धान्त' ग्रन्थ में डॉ० नगेन्द्र निष्कर्षित लिखते हैं—'अतएव रस की स्थिति कवि के हृदय में मानना उतना ही अनिवार्य है जितना सद्दय के मन में। क्योंकि यदि कवि के कथन में रस नहीं है तो सद्दय के हृदय में रस सुन, पका रहेगा।' उपर्युक्त कथन की तीन उपपत्तियाँ हैं—

- (१) कवि के हृदय में रस की स्वीकृति।
- (२) कवि के कथन अर्थात् काव्य में रस की स्वीकृति।
- (३) सद्दय में रस की स्वीकृति।

ये तीनों ही स्वीकृतियाँ ध्वनिसिद्धान्त-प्रतिपादित रस की धारणा को ग्रहण करती हैं। जिस रसशास्त्र में ये धारणायें हैं, वह, असलक्ष्यक्रमव्यप्यध्वनि का रसशास्त्र है, कोई अन्य नहीं। साथ ही इससे रस-आस्वाद का पार्यन्त भी प्रतिपादित हो जाता है।

डॉ० रेवाप्रसाद द्विवेदी ने 'आनन्दवर्धन' ग्रन्थ की भूमिका में यह प्रतिज्ञा की है कि वे भूल ध्वन्यालोक के अनुसार ही ग्रन्थ में विषय का प्रतिपादन करेंगे। परन्तु गुण के प्रसंग में वे लिखते हैं 'रस न कविनिष्ठ है, न काव्यनिष्ठ, वह एकमात्र सहृदयनिष्ठ है।' यह स्थापना आनन्दवर्धन के अनुकूल नहीं है; न यह व्यवहार में ही प्रमाणित है। जैसा कि उपर्युक्त विवेचन में स्पष्ट किया जा चुका है, आनन्दवर्धन के अनुसार तो रस की स्थिति कवि, काव्य और सहृदय तीनों में है।

रस-निष्पत्ति

भरत मुनि के रस-सूत्र में प्रयुक्त 'संयोग' और 'निष्पत्ति' शब्द सर्वाधिक विवादास्पद रहे हैं। विभिन्न आचार्यों ने इन शब्दों के पृथक्-पृथक् अर्थ किए। भट्ट लोल्लट, जंकु और भट्टनायक इन तीन आचार्यों के मतों की अभिनवगुप्त ने 'लोचन' और अभिनव भारती में उद्धृत किया है।

भट्ट लोल्लट ने 'संयोग' और 'निष्पत्ति' को तीन-तीन अर्थों में व्याख्या किया है। अतः इन शब्दों के तीन-तीन अर्थ हैं। विभावों और स्थायिभावों का, अनुभावों और स्थायिभाव का, संचारी और स्थायिभाव का सम्बन्ध, संयोग शब्द द्वारा व्यक्त होता है। विभावों और स्थायिभाव में 'उत्पत्ति' उत्पादक-भाव सम्बन्ध है, इस सम्बन्ध में निष्पत्ति का अर्थ उत्पत्ति है। अनुभाव और स्थायिभाव में गम्य-गमक-भाव सम्बन्ध है तथा इस प्रसंग में निष्पत्ति का अर्थ है उत्पत्ति, संचारी भाव और स्थायिभाव में पोष्य पोषक-भाव सम्बन्ध है तथा इस दृष्टि में निष्पत्ति का अर्थ 'उपचित'।

जंकु ने निष्पत्ति का अर्थ अनुमिति और संयोग का अर्थ अनुमाप्य-अनुमापक-भाव सम्बन्ध किया है।

भट्टनायक ने निष्पत्ति का अर्थ 'भुक्ति' तथा 'संयोग' का अर्थ भोग्य-भोजक-भाव सम्बन्ध माना है। इन मतों की पूर्ण व्याख्या रस से सम्बन्धित प्रत्येक ग्रन्थ में दी गई है, उसे उद्धृत करने की आवश्यकता यहाँ नहीं है।

भट्ट लोल्लट और जंकु की व्याख्यायें नाटक से सम्बन्धित हैं, उनमें संच, पात्र, भट, अभिनय-व्यापार आदि सभी का उपयोग किया गया है। कविता के लिए ये व्याख्यायें संगत नहीं हैं। 'संयोग' और 'निष्पत्ति' की कविता के सन्दर्भ में व्याख्या आचार्य आनन्दवर्धन ने की है।

आनन्दवर्धन के अनुसार निष्पत्ति का अर्थ है अभिव्यक्ति और संयोग का अर्थ है व्यंग्य-व्यंजक-भाव सम्बन्ध। विभावादि व्यंजक है; रस व्यंग्य। रस शब्दों के

द्वारा वाच्यार्थ रूप में व्यक्त नहीं होता, वह सर्वत्र व्याप्य ही होता है। रस अथवा भाव की प्रतीति विभावादि के प्रतिपादन द्वारा ही होती है, वे साक्षात् शब्द-व्यापार के विषय नहीं होते। कामायनी की निम्नलिखित पक्तियों का परीक्षण करें—

साली मन सरस कपोलों में
आँखों में अनन सी लगती,
कुछित असखों सी धुंधरली,
मन की मरौर मनकर जगती।

उपर्युक्त कविता पक्तियाँ में 'सज्जा' भाव साक्षात् शब्द-व्यापार का विषय नहीं है, अनुभावों के द्वारा ही उसकी प्रतीति हो रही है। सज्जा का जब प्रादुर्भाव होता है, कपोलों पर हल्की-सी सालिमा छा जाती है, मनो में ऐसी तरलता, ऐसा विलास भाव आ जाता है जो सामान्यतः अनन लगाने में उत्पन्न होता है। अन्तिम दो पक्तियों में उपमा असद्वार वाच्य है, इसके द्वारा सज्जा-भाव को साकार किया गया है। इसी प्रकार संसृत के इस बहुधृत श्लोक में—

एष वादिनि देवपौ पार्श्वे पितुरपोमुखी।
लीलाकमलपत्राणि-गणयामास पार्वती ॥

(देवपि (नारद) के ऐसा कहने पर, पिता के पार्श्व में नीचा मुख किए बैठी पार्वती लीलाकमल की पशुटियाँ गिनने लगी ।)

नारद ने पार्वती के महर्देव के साथ विवाह की खर्चा की थी। स्वभावतः पार्वती के मन में सज्जा-भाव उदय हुआ। लीलाकमल के पत्तों को गिनना (स्वयं को व्यस्त दिखाने का प्रयत्न) तथा मुख नीचा करना सज्जा के अनुभाव हैं। यहाँ भी सज्जा-भाव की प्रतीति अनुभावमुत्पेन हो हुई है। अतः यह स्पष्ट है कि कविता में रस अथवा भाव की प्रतीति 'रस' अथवा किसी रसविशेष के नाम के प्रयोग से नहीं होती बरन् विभावों के प्रयोग द्वारा होती है। विभाव भी उसे साक्षात् शब्द-व्यापार से व्यक्त नहीं करते बरन् वह साक्षात् शब्द-व्यापार के सामर्थ्य से आक्षिप्त होते हैं। वाच्यार्थ का इस प्रतीति में महत्त्व है। जैसे आलोक को चाहने वाले व्यक्ति को दीपशिला में य न करना पड़ता है, वैसे ही व्यंग्यार्थ में आदर रखने वाले कवि को वाच्यार्थ के प्रति यत्नवान् होना पड़ता है।^१ जैसे पदों के अर्थ के द्वारा वाच्यार्थ की प्रतीति होती है वैसे ही व्यंग्यार्थ की प्रतीति वाच्यार्थपूर्वक होती है।^२

१ आलोचार्थो यया दीपशिलायां यत्नवान् अन ।

तदुपाधतया तद्वदर्थं वाच्ये तदादृत ॥ ध्व० १-६

२ यया पदार्थद्वारेण वाक्यार्थं सम्प्रतीयते ।

वाच्यार्थपूर्विका तद्वत् प्रतिपत्तस्य वस्तुन ॥ १-१०

अतः रस-व्यंग्य है तथा विभावों के द्वारा व्यञ्जना व्यापार से इसकी अभिव्यक्ति होती है ।

भट्टनायक ने रस की अभिव्यक्ति का खंडन किया है । नायक के अनुसार रस की श्रुति होती है । इस श्रुति के लिए उन्होंने साधारणीकरणात्मना भावकत्व-व्यापार और साधारणीकृत तथा रसरूप में परिणत अर्थ के भोग के लिए भोजकत्व-व्यापार की कल्पना प्रस्तुत की । भट्टनायक ने उत्पत्ति और प्रतीति का भी खंडन किया था ।

प्रमाण के अभाव में भावकत्व और भोजकत्व को अमान्य करते हुए अभिनव ने आनन्दवर्धन के रसभिव्यक्तिवाद को पुनः प्रतिष्ठित किया । संसार में दो प्रकार के पदार्थ होते हैं—

- (१) जिनकी उत्पत्ति होती है अर्थात् अनित्य ।
- (२) दूसरे सत् होते हैं, इनकी अभिव्यक्ति होती है ।

यदि रस की उत्पत्ति नहीं मानी जाती तो उसे नित्य मानना होगा, परन्तु रस नित्य नहीं है । यदि अभिव्यक्ति नहीं मानी जाती तो रस को असत् कहना होगा, परन्तु रस अनुभव सिद्ध है । संसार के सभी पदार्थों का अन्तर्भाव नित्य-अनित्य और सत्-असत्, इन दो कोटियों में हो जाता है । रस की उत्पत्ति और अभिव्यक्ति दोनों का निषेध करने पर उसका अस्तित्व ही अस्तिद्ध हो जाएगा । परन्तु रस है, अतः उसकी अभिव्यक्ति ही माननी होगी क्योंकि वह नित्य नहीं है ।

भट्टनायक के भावकत्व-व्यापार जनित कार्य की सिद्धि अभिनव ने ध्वनन-अथवा व्यञ्जना व्यापार से प्रमाणित की है ।

‘तस्माद्व्यञ्जकत्वाख्येन व्यापारेण गुणालंकारीचित्पादिक-
येतिकर्तव्यतया काव्यं भावकं रसान् भावयति’^१

(अर्थात् अतएव व्यञ्जकत्व नाम के व्यापार से गुण तथा अलङ्कार के औचित्य वाली इतिकर्तव्यता से भावक काव्य रसों को भावित करता है ।)

अभिनव रस-भोग में भी पृथक्-व्यापार की अपेक्षा नहीं मानते । अलौकिक द्रुति, विस्तार और विकासात्मक भोग के अलौकिक कर्तव्य में भी ध्वनन-व्यापार की मूर्धामिपित्तनः उन्हें अभिप्रेत है । रस के व्यंग्य होने से उसका भोग स्वतः सिद्ध है—

‘भोगोऽपि न काव्यशब्देन क्रियते अपि तु धनमोहान्धसंकटतानिवृत्तिद्वारेणास्वादा-
परनाम्नि अलौकिके द्रुतिविस्तरविकासात्मनि भोगे कर्तव्ये लोकोत्तरे ध्वनन

ध्यापार एव मूर्धामिवित्त । तच्चेद भोगकृत् रसस्य ध्यानोपत्ये सिद्धे
देवसिद्धम्^१

निष्पर्यतः अभिनव कहते हैं—‘तस्मात् स्थितमेतत्-अभिव्यज्यन्ते रसा प्रतीत्येव
च रसयन्त इति’^२ अभिनव न आनन्दवर्धन की प्रतीयमान भाव की कल्पना को ही
विवक्षित किया है। उन्होंने अभिनव-भारती में लिखा है—

‘सर्वथा रसनात्मकबोनाविधप्रतीतिग्राह्यो भाव एव रस’

(अर्थात् प्रत्येक दशा में आस्वादात्मक एवं निवित्र प्रतीति में प्राप्त भाव ही
रस है ।)

इसका अर्थ यह हुआ है कि काव्य में भाव का प्रकट करण ऐसा होना
चाहिये कि यह प्रमातृ-व्यक्ति का निवित्र प्रतीति व योग्य बना दे। भाव का इस
प्रकार प्रकट करण प्रतीयमानरूप में ही सम्भव है। कवि की अनुभूति, उसका भाव
प्रतीयमान होकर, शैक्षितिक राग-रूप रस में मुक्त हो जाता है। यह विशुद्ध भाव
ही महदय द्वारा ग्रहण किया जाता है। इनो प्रतीयमान भाव में यह शक्ति है कि
सहृदय का चित्त निवित्र हो सक। इस प्रकार अभिनव आनन्दवर्धन की प्रतीयमान
अभिव्यक्त धारणा को ही प्रमाणित करने है। उपर्युक्त उद्धरण में ‘ग्राह्य भाव एव
रस’ ध्यातव्य है। इसमें अभिनव ने रस का आस्वाद्य ही माना है। अभिनव माहिर्य
में अधिक उदाहरणों द्वारा रस का आस्वाद्य मानने वाले हैं।

परन्तु शुद्ध वाक्योक्त का भावना में प्रगति अभिनव आनन्दमय प्रतीति को भी
रस कहते हैं। यह वस्तुतः आस्वाद की दृष्टि से, सामाजिक की दृष्टि से कथित विचार
है। आस्वादन इनका तन्मय रूप, निवित्र हुआ है कि आस्वादन के क्षणों में आस्वाद्य
रस, आस्वादन व्यापार और आस्वादयिता महदय में अलख एकत्वता हो जाती है।
दर्शन से पुष्ट इस धारणा को आस्वादक समय महदय की स्थिति का प्रत्यायक ही
समझना चाहिये, रस और आस्वाद की अभिन्नता का नहीं।

पंडितराज जगन्नाथ न भी व्यञ्जनाव्यापार द्वारा महदय को विभावादि
से स्थायीभाव की अवगति को पुष्टि की है। इस प्रकार यह सिद्ध होना है कि
रसाभिव्यक्ति का आनन्दवर्धन स्थापित मन ही बाद में आचार्यों द्वारा स्वीकृत
हुआ।

१ ध्व० (सं० महादेवशास्त्री) द्वि० उ०, पृ० १८६

२ " " " " " पृ० १६०

३ हिन्दी अभिनव भारती, पृ० ४७०

साधारणीकरण

'आनन्दवर्धन ने साधारणीकरण शब्द से किसी प्रक्रिया का अन्वयः उल्लेख नहीं किया है। परन्तु, आनन्दवर्धन की प्रतीयमान अनुभूतिविषयक धारणा में यह तथ्य स्वतः निहित है कि प्रतीयमान भाव व्यक्ति संसर्गों से मुक्त शुद्ध भाव मात्र होता है। यही व्यक्तिनिरपेक्ष प्रतीयमान भाव सहृदयहृदयसवादभाषा है।' साधारणीकरण नाम से इस प्रक्रिया का आख्यान भट्टनायक ने ही किया है। उनके अनुसार भावकत्व नामक व्यापार से अभिधा द्वारा भाव अर्थ का साधारणीकरण तथा रसरूप में परिणति होती है। अभिनव ने भावकत्व का निषेध कर आनन्दवर्धन-प्रतिपादित व्यञ्जना में ही साधारणीकरण की शक्ति का आख्यान किया है। अभिनव के एतद्विषयक मत को निम्नलिखित विन्दुओं में प्रस्तुत किया जा सकता है—

१. न च काव्यशब्दानां केवलानां भावकत्वम् अर्थान्तरं न तदभावात् ।

(अर्थात् केवल काव्य शब्दों का भावकत्व (साधारणीकरण) नहीं होता, क्योंकि अर्थान्तर के अभाव की स्थिति में साधारणीकरण सम्भव ही नहीं है ।)

२. न च केवलानामर्थानाम्, शब्दान्तरं संमानयति तदयोगात् ।

(अर्थात् केवल अर्थों का भी भावकत्व (साधारणीकरण) नहीं होता, क्योंकि दूसरे शब्दों का प्रयोग किये जाने पर वह अवगत रहगा, यदि केवल अर्थों का साधारणीकरण होता तो शब्दान्तर से उसमें कोई फर्क नहीं चाहिये, पर वाधा उत्पन्न होती है ।)

३. द्वयोस्तु भावकत्वमस्माभिरैवोक्तम्—'यद्वार्थः शब्दो वा'—

(शब्द और अर्थ दोनों का साधारणीकरण तो हमने भी कहा ही है—'यद्वार्थः शब्दो वा'— श्लोक के द्वारा ।)

'यद्वार्थः शब्दो वा—' आदि कारिका ध्वन्यालोक के प्रथम उद्योत में है।

आनन्दवर्धन ने इस कारिका में ध्वनि का स्वरूप निरूपित किया है। अभिनव ने इसी कारिका द्वारा शब्द और अर्थ दोनों का साधारणीकरण स्वीकार किया है। इसका तात्पर्य यह हुआ कि अभिनव शब्द के अपने अर्थ की ओर अर्थ के अपने 'स्व' को उपसर्जनीकृत करने को साधारणीकरण मानते हैं और क्योंकि यह उपसर्जन व्यञ्जना-व्यापार द्वारा होता है इसलिए साधारणीकरण की शक्ति व्यञ्जना में ही है। इसके लिए पृथक् से भावकत्व नामक व्यापार मानने की आवश्यकता नहीं है।

इसमें एक निष्पत्ति यह भी होती है कि प्रतीयमान अर्थ साधारणीकृत होता है, तभी वह सहृदय में समान अनुभूति अभिव्यक्त करने में सक्षम होता है। परन्तु, प्रतीयमान अर्थ कवि की अनुभूति स्वरूप होता है अतः यह कहा जा सकता है कि आनन्दवर्धन के अनुसार साधारणीकरण कवि की अनुभूति का ही होता है।

डॉ० नगेन्द्र ने लिखा है—‘संपूर्ण प्रसंग ही विशिष्ट देशकालवत् न रहकर, साधारणीकृत हो जाता है जिससे परिणामस्वरूप प्रमाता की चेतना भी साधारणीकृत हो जाती है। किन्तु यह काव्य-प्रसंग तो अपने आप में जब है—इसका चैतन्य अथ तो इसका अर्थ है और यह अर्थ क्या है ? कवि का संवेद्य-कवि की अनुभूति, भाव की कल्पनात्मक पुनः सज्जना की अनुभूति-इसी का शाब्दीय नाम ध्वन्यर्थ है।’

अतः कवि की अनुभूति के साधारणीकरण को धारणा का सूत्रविन्यास आनन्द-वर्धन कर चुके थे, सहृदय में रसगुणानुरूप चित्तवृत्ति के उदय का विवेचन कर उन्होंने इस सूत्र को सहृदय से जोड़ा था। कवि की अनुभूति का साधारणीकरण व्यञ्जना-व्यापार द्वारा होता है, व्यञ्जना शब्द का व्यापार, भाषा का व्यापार है, अतः साधारणीकरण का आधार भाषा का भावमय प्रयोग है।

रसादि अलंकार

आनन्दवर्धन ने ही स्पष्ट रसादि ध्वनि के माने हैं जहाँ वाक्यार्थभूत रूप में, अर्थात् प्रधान रूप से रसादि को प्रतीति हा। इससे ज्ञात होता है कि ऐसी कविता भी समभव है जिसमें रसादि की प्रतीति प्रधानतः न होती हो। प्रधान, वाक्यार्थभूत कोई अन्य अर्थ हो, रसादि उससे अलग हो। ऐसी स्थिति में रसादि उस अन्य वाक्यार्थ-भूत अर्थ के उपकारक अथवा शोभावर्धक हो जाते हैं। आनन्दवर्धन रसादि के इस स्वरूप को उनकी अलंकारता कहते हैं^१—

प्रधानेऽप्यत्र वाक्यार्थे यत्राहमन्तु रसादयः ।

काव्ये तस्मिन्नलंकारो रसादिरिति मे मतिः ॥^२

(जहाँ (अर्थात् अगभूत रसादि से भिन्न, रस, वस्तु अथवा अलंकार) अन्य प्रधान वाक्यार्थ हा, रसादि अग रूप में हो, उस काव्य में रसादि अलंकार रूप हो, यह मेरा मत है ।)

इसका तात्पर्य यह है कि किसी कविता में दो रस हो सकते हैं। तब इनमें ॥ एक प्रधान, दूसरा अग रूप होगा। यह द्वितीय रस जो अगभूत है, प्रथम का उत्कर्षवर्धक हान के कारण समवत् अलंकार कहलायगा। इसी प्रकार जब कोई भाव किसी अन्य का अगभूत हो तो वहाँ वह भी अनवारवत् है, उसे प्रथो अलंकार कहा जाता है। जब रसाभास और भावाभास किसी अन्य के अग हों तो ऊर्ध्वस्व

१ यद्यपि रसवदलंकारस्यान्यर्थाश्रितो विषयस्तथापि यस्मिन् काव्ये प्रधानतया-
ऽयोऽर्थो वाक्यार्थभूतस्तस्य चागभूता ये रसादयस्ते रसादेरलंकारस्य विषय-
इति भाषकीन पक्षः । ध्व०, (आ० वि०), द्वि० ३०, पृ० ८२

अलंकार होगा। भावशान्ति आदि के अन्य के अंग होने पर समाहित अलंकार होता है। इस प्रकार आनन्दवर्धन रसादि ध्वनि और रसादि की अलंकारता का विषय भेद स्थापन करते हैं।

उदाहरण के लिए चाट्ट उक्तियों को लिया जा सकता है, इन उक्तियों में प्रेयो^१ अलंकार वाक्यार्थभूत होता है, रसादि उसके अंग होते हैं अतः रसादि अलंकार रूप कहे जाते हैं।

आनन्दवर्धन ने रसवदलंकार के दो प्रकार माने हैं—

(१) शुद्ध और

(२) संकीर्ण

जहाँ, प्रेयोअलंकार में एक ही रस अंगभूत होता है वहाँ शुद्ध रसवत् अलंकार मानना चाहिये और जहाँ एकाधिक रस किसी अन्य रस के अंग हों वहाँ संकीर्ण रसवत् अलंकार होता है।

१. शुद्ध रसवत् अलंकार का उदाहरण—

किं हास्येन न मे प्रधास्यसि पुनः प्राप्तश्चिराद्दर्शनम् ।

कैयं निष्करण ! प्रवासरुचिता ? केनासि दूरीकृतः ।

स्वप्नान्तेषु इति ध्रुवं प्रियतमव्यासक्तकण्ठग्रहा ।

बुद्ध्वा रोदिति रिक्तबाहुबलपस्तारं रिपुस्त्रीजनः ॥^२

(इस हँसी से क्या (किं हास्येन), बहुत दिनों के बाद दर्शन हुए हैं (प्राप्त-श्चिराद्दर्शनम्), अब मैं जाने न दूँगी, निष्ठुर यह प्रवास में कैसी रुचि है (निष्करण का ध्यं प्रवासरुचिता) किसने तुम्हें दूर किया है (केनासि दूरीकृतः), स्वप्न में (स्वप्नान्तेषु) इस प्रकार प्रियतमकण्ठ का आलिंगन किये हुये (प्रियतमव्यासक्तकण्ठग्रहा) बोलती हुई (वदन्) जागकर (बुद्ध्वा) फैले हुए बाहुबल को रिक्त देखकर (रिक्तबाहुबलपस्तारं) शत्रुस्त्रियाँ (रिपुस्त्री-जनः) तार स्वर से रोती हैं (रोदिति) ।)

उपर्युक्त श्लोक में राजा की स्तुति की गई है, अतः यह प्रेयोअलंकार का स्थल है। यहाँ करुण रस राजाविषयक प्रीति का अंग बन रहा है। वाक्यार्थभूत अर्थ तो राजा की प्रशंसा है कि हे राजा ! तुमने इतने शत्रुओं को मार दिया है। अतः करुण रस के राजा विषयक प्रेम के अंग होने से यहाँ शुद्ध रसवत् अलंकार है। करुण रस उसी अर्थ का उत्कर्ष बढ़ा रहा है।

१. भामह ने मुरु, देव, नृपति और पुत्रविषयक प्रेमवर्णन को प्रेयो अलंकार कहा है।

२. ध्व०. (आ० वि०), पृ० ८६

२ सक्तीण रसवत् अलकारे

क्षिप्तो हस्ताधन्य प्रसभमभिहतोऽप्यादवानोऽशुकांत,
गूह्यन केरोप्यपास्तस्तरणनिपतितो नेक्षित सम्भ्रमेण ।
आनिगयोऽवधूतस्त्रिपुरयुवतिभि साधुनेत्रोत्पत्ताभि,
बामोऽर्धापराध स दहतु दुरित शाम्भवी च शरानि ॥^१

(त्रिपुर का युवतिया द्वारा (त्रिपुरयुवतिभि), तत्काल अपराध किए हुए बामो क समान (बामोऽर्धापराध । हाथ छूट पर झटक दिया गया (क्षिप्तो हस्ताधन्य) जोर से छाड़ने किए जाने पर भी वस्त्र के छार को पकड़ता हुआ (प्रसभमभिहतोऽप्यादवानोऽशुकांत) वशा को पकड़त समझा हुआ गया (गूह्यन कशपु अपास्त) पैर पर पड़ा हुआ भी सम्भ्रम के कारण न देखा गया (स्तरणनिपतितो नक्षित सम्भ्रमेण) आनिगन करने समय आँखों में परिपूर्ण नेत्रजल बान्तियों के द्वारा निरस्तृत । (आनिगयो वधूत साधुनेत्रोत्पत्ताभि) त्रिपुरमुन्दरिया द्वारा निरस्तृत बह शम्भु का शरानि मुन्दारे हुआ को दूर करने (स शाम्भव शरानि च दुरित दहतु)

उपयुक्त उदाहरण में ईश्वर शिव का प्रभाव मुख्य बताया है । ईर्ष्याविश्लभ और कर्षण इस मुख्य वाक्यांश के अंग हैं । अतः एकाधिक रसों के जगवत् होने में यह अक्षर रसवत् अलकार का उदाहरण है ।

जहाँ रस प्रधान है वहाँ वह अलकार है । प्रधान होने पर रस अलकार नहीं हो सकता । चारुवहेतु का अलकार कहते हैं । रस स्वयं अपना चारुवहेतु नहीं हो सकता अतः प्रधान होने पर वह स्वयं अपना अलकार भी नहीं हो सकता । निष्कर्षतः कहा जा सकता है कि जहाँ रसादि वाक्यार्थभूत है वहाँ ध्वनि है होता है और जहाँ अर्थ अर्थ वाक्यार्थभूत है, रसादि उनमें चार वहेतु है वहाँ रसादि अलकार कहलाते हैं ।^२ इस प्रकार ध्वनि और उपमादि अलकारों का पृथक् विषय प्रतिपादित होता है ।

१ ध्व०, (आ० वि०,) पृ० ८७

२ यत्र हि रसस्य वाक्यार्थभावास्तत्र कथमलकारत्वम् ? अलकारो हि चारुवहेतु प्रसिद्ध न त्वसावात्म्येवात्मनश्चादत्तवहेतु । तथा चायमत्रसम्पे —

रसभावादितत्पर्यमाधित्य विनिवेशनम् ।

३ अलङ्कृतोनां सर्वासामलकारत्वसाधनम् ॥^३

तस्माच्च रसादयो वाक्यार्थभूता स सद्य न रसादे अलकारस्य विषय स ध्वने प्रभेद । तस्योपमादयो लकारा । ध्व० (आ० वि०) पृ० ८८

कुछ लोगों की मान्यता है कि जहाँ चेतन पदार्थों का मुख्य वाक्यार्थोभाव हो वहाँ रसबदलंकार माना जाय और जहाँ अचेतन पदार्थ का मुख्यवाक्यार्थोभाव हो वहाँ उपमादि अलंकार का क्षेत्र समझा जाय ।^१

आनन्दबर्धन इस मान्यता को स्वीकार नहीं करते, अचेतनपदार्थ के वाक्यार्थोभाव में उपमादि को परिवर्द्ध कर देने से या तो उपमादि का अवसर ही नहीं रहेगा और रहेगा भी तो अत्यन्त विरल । क्योंकि अचेतन वस्तुवृत्त के मुख्य होने पर भी किसी न किसी प्रकार से चेतनवस्तु के वृत्तान्त की योजना भी रहती है । इस प्रकार सभी स्थलों पर चेतन वस्तु वृत्तान्त के रहने से उपमादि का अवसर ही नहीं रहेगा । इसके विपरीत अचेतन वस्तुवृत्त के प्रधान होने के स्थलों में चेतन वस्तुवृत्त के रहते हुए भी यदि रसबदादि अलंकार नहीं माने जायेंगे तो कविता का बहुत बड़ा अंश नीरस माना जायेगा । अपने मत को स्पष्ट करने के लिए आनन्दबर्धन ने निम्नलिखित उदाहरण दिए हैं—

(१) तरंगभ्रूभंगा क्षुभितविहगश्रेणिरसना,

विकर्पन्ती केनं, वसनमिव संरम्भशियिलम् ।

ययाविद्धं याति स्खलितमभिसन्धाय बहुधरो,

नदीरूपेणैयं ध्रुवमसहना सा परिणता ॥^२

(टेढ़ी भौहों के समान तरंगों को (तरंगभ्रूभंगा), रसना के समान ध्रुव विहग पंक्ति को धारण किए हुए (क्षुभितविहगश्रेणिरसना) क्रोधावेश में खिसकते हुए वस्त्र के समान केनों को खींचती हुई (संरम्भशियिलं वसनमिव विकर्पन्ती केनम्), बार-बार ठोकर खाकर टेढ़ी बाल से जा रही है (स्खलितम् ययाविद्धं याति) सो मेरे अनेक अपराधों से लड़ी हुई (अभिसन्धाय बहुधरो, ध्रुवमसहना) वह नदीरूप में परिणत हो गई है (सा नदीरूपेणैयं परिणता) ।

उपर्युक्त उदाहरण में वाक्यार्थोन्मूत अचेतन नदी है । पर इसे रसशून्य उपमादि का स्थल कैसे माना जा सकता है ? इसमें-चेतन वस्तुवृत्त अत्यन्त स्पष्ट है ।

(२) तन्वी मैघजलाद्रपल्लवतया धीताघरेवाधुभिः

शून्येवाभरणैः स्वकालविरहाद्विभ्रान्तपुष्पोद्गमा ।

चिन्ताभीनमिवाधिता मधुकृतां शब्दविना लक्ष्यते,

चण्डी मामवधूय पादपतितं जातानुतापेव सा ॥^३

(तन्वी पैरों पर पड़े मुझे तिरस्कृत करके पश्चात्तापयुक्त होकर (तन्वी पादप-
तितं मामवधूय जातानुतापेव), आँसुओं से गीले अधर के समान बर्षों के जल से आर्द्र

१. ध्व० (आ० वि०), पृ० ६२

२. ध्व० (आ० वि०), पृ० ६२

३. ध्व० (आ० वि०) पृ० ६३

पल्लव को धारण किए (अश्रुमि धौताथ व मेघजलादपल्लवतया), ऋतुनाल न होने से पुष्पोद्गमरहित आभरणशून्य-सी (स्वकालविरहान् विद्यान्तपुष्पोद्गमा) मोरो के शब्दा के अभाव में चिन्ता मोन-सी (मधुवृत शन्दैविना चिन्तामोनमिवाश्रिता) दिसलाई पत्ती है (तदपते मा) ।

इस श्लोक में अचेतन सत्ता के वाक्यार्थीभूत होने हुए भी चेतन का स्पर्श स्पष्ट दृष्टिगोचर हो रहा है ।

(३) तेषां गोपवधूविलासमुद्भवां राधारह साक्षिणा,
क्षेम भद्र कलि-दशैलतनयातीरे सतावेशमनाम् ।
विच्छिन्ने स्मरतल्पकल्पनमूढुच्छेदोपयोगेऽपुना,
ते जाने जरठीभवन्ति विगलम्रीलत्विव पल्लवा ॥^१

(भद्र ! गणवधुआ व विलास सत्ता (गोपवधूविलासमुद्भवा), राधा की एकान्त श्रीढाआ क साक्षी (राधारह साक्षिणा) यमूनानट के सताकुज कुशल से तो हैं (कलिन्दशैलतनयातीरे सतावेशमना क्षेम) अथवा भदनशय्या के निर्माण के लिए मूढु किसलया के दोहन का प्रयोजन न रहने पर (विच्छिन्ने स्मरतल्पकल्पनमूढुच्छेदोपयोगे-अपुना), वे नीलकान्ति छिटकाने हुए पल्लव जोंग हो जाते हए (ते विगलम्रीलत्विवः पल्लव) जरठा भान्वि) ठेगा में समझाया है ।

उपर्युक्त श्लोक में अचेतन सत्ताकुज के वाक्यार्थीभावेन स्थित होने पर भी चेतनवस्तु व्यवहार की योजना है ।

यदि जहाँ चेतनवस्तु वृत्तान्त हो वही रसादि का स्थल माना जाय तो उपमादि का क्षेत्र विरल हो जायगा ।^२ इसलिए चेतन-अचेतन वस्तु वृत्ताग्र में रसवदादि अलंकार विषयत्व का निकष नहीं बनाया जा सकता ।

अतः जहाँ रसादि अमत्वेन हो वही उनकी अलंकारता है । अन्यत्र, जहाँ रसादि अग्री रूप में हैं वही सर्वत्र ध्वनि का ही व्यपदेश किया जाता चाहिए ।

हमारा विचार है कि रसवत् अलंकार की यही धारणा उचित भी है । चेतन-अचेतन वस्तु-वृत्तान्त का निकष निर्विवाद इसलिए नहीं है कि चेतनवस्तुवृत्तान्त में अचेतनवस्तुवृत्तान्त को और अचेतनवस्तुवृत्तान्त में चेतनवस्तुवृत्तान्त की व्याप्ति देखी जाती है, अतः वह निकष मानें भी तो अनैकान्तिक होगा । इस प्रकार रसवदादि अलंकारों का विवेचन उपग्रथम आनन्दवर्धन ने ही किया है ।

१ पृ० (आ० वि०) पृ० ६३

२ 'इत्येवमादौ विषये चेतनानां वाक्यार्थीभावोऽपि चेतनवस्तुवृत्तान्तयोजना-स्येव । अथ यत्र चेतनवस्तुवृत्तान्तयोजनाप्रति तत्र रसादिरलंकारः । तदेव सति उपमादयो निर्विषया प्रविरलविषया वा स्युः' (आ० वि०) पृ० ६३

अध्याय तृतीय

गुण, अलंकार और संचटना

३-१ रस और गुण

भारतीय काव्यशास्त्र के प्रथम आचार्य भरत मुनि ने दस गुणों का वर्णन किया है। इस वर्णन में गुणों को दोषों का विपर्यय माना गया है। भरत-प्रतिपादित गुणों की सार्थकता वाचिक अभिनय को प्रभावशाली बनाने में है।^१

दण्डी ने भी दस गुणों का विवेचन किया है, परन्तु वे गुणों को उपमादि अलंकारों के समान ही मानते हैं। इनके अनुसार गुण काव्यशोभाविधायक धर्म हैं,^२ काव्य के उपकारक हैं।

वामन ने गुणों को काव्य-शोभा का कर्ता माना है। इस दृष्टि के अनुसार गुणों के अभाव में काव्य में शोभा उत्पन्न ही नहीं हो सकती। गुण शब्द और अर्थ के धर्म हैं, काव्य के काव्यत्व के लिये अपरिहार्य हैं। वामन ने रस को अपने २० गुणों में से एक (कान्ति) के अन्तर्गत मान लिया है।

वामन के पश्चात् गुणों के सम्बन्ध में नूतन धारणा प्रचलित हुई, इस धारणा के प्रतिष्ठापक अन्नन्दवर्धन थे। रसध्वनि को काव्य की आत्मा मानने वाले अन्नन्द-वर्धन ने गुणों को रसाश्रित धर्म कहा है। शौर्यादिगुण जैसे आत्मा के आश्रित होते हैं, वैसे ही माधुर्यादिगुण रस के आश्रय से स्थित होते हैं।

‘तमर्यमवलम्बन्ते ये अंगिनं ते गुणाः स्मृताः’^३

इसकी वृत्ति में लिखा है—

‘ये तमर्यं रसादितक्षणं अंगिनं सन्तमवलम्बन्ते ते गुणाः शौर्यादिवत्’ अर्थात् वे जो रसादि अंगों रूप अर्थ के आश्रय से स्थित होते हैं, शौर्यादि के समान गुण कहे जाते हैं।

१. डा० जगेन्द्र, भारतीय काव्य शास्त्र की भूमिका, पृ० ४३

२. ‘काव्यशोभाकरान् धर्मान् अलंकारान् प्रचक्षते, तत्तत्क्षणयोगात् तेषां (श्लेषादयो दशगुणाऽपि) अलंकाराः’
—यही

३. पद्य० (भा० वि०), पृ० ६४

आनन्दवर्धन ने तीन गुण ही स्वीकार किये हैं—माधुर्य, ओज और प्रसाद ।

(१) माधुर्य गुण—माधुर्य का आशय शृङ्गार रस है । आनन्दवर्धन शृङ्गार को सर्वाधिक मधुर मानते हैं—

शृङ्गार एव मधुर पर प्रह्लादतो रसः ।

तमय काव्यमाधित्य माधुर्यं प्रतितिष्ठति ॥^१

(शृङ्गार ही सर्वाधिक आनन्ददायक मधुर रस है, उस शृङ्गारमयकाव्य के आशय ही माधुर्य गुण रहता है ।)

आनन्दवर्धन ने लिखा है 'शृङ्गाः एव रसान्तरापेक्षया मधुर प्रह्लादहेतुत्वात्' । प्रह्लाद का हेतु शृङ्गार है । शृङ्गार रस रूप अर्थ का व्यक्त करनेवाले शब्दार्थ से युक्त काव्य का गुण माधुर्य है । शृङ्गार के विप्रलम्भ रूप में तथा वरुण में माधुर्य उत्कर्ष प्राप्त करता है—

शृङ्गारे विप्रलभाख्ये कश्चे न प्रकर्षवत् ।

माधुर्यमार्जतां याति यतस्तत्राधिक मन ॥^२

उपर्युक्त होना ही रसा (विप्रलम्भ शृङ्गार तथा वरुण) में सहृदय का मन अधिक आर्द्र होना है । सहृदय के हृदय को अत्यधिक आवृष्ट करने का निमित्तत्व इन रसों में है । रसों की इस मिद्धि में कोई अलौकिकरस नहीं है, अम्पास से, विशेष रचना के उपयोग से यह मिद्धि होती है । इससे यह निष्कर्ष निकलता है कि आनन्दवर्धन माधुर्य को रस के सन्दर्भ में ही स्वीकार करते हैं । केवल वणों की कोमलता में माधुर्य स्वीकार नहीं लिया जा सकता । वणों की कोमलता तो ओज गुण में भी अनुभव की जा सकती है ।

(२) ओज गुण—रोद्र रस के प्रसंग में आनन्दवर्धन ने स्पष्टतः कहा है कि रस काव्य में रहता है, उसको अनुभूति सहृदय को होती है । काव्य में उपस्थित रोद्रादि रस दोषों से लक्षित होते हैं ।^३ यह दोष सहृदय के चित्त की अवस्था विशेष है । दोषों की अभिव्यक्ति शब्द और अर्थ से होती है । इसका वात्पर्य यह हुआ कि कवि का अपने ओज की अभिव्यक्ति के लिए ऐसे शब्दों को याचना करनी चाहिए कि वह सहृदय के हृदय में भी ओज जागृत कर सके । इस प्रकार दोषों को व्यक्त करने वाले शब्द और अर्थ के आशय में ओज गुण रहता है । रोद्र, वीर और अद्भुत रस-

१ ध्व०, (आ० वि०), पृ० ६५

२ ध्व०, (आ० वि०), पृ० ६७

३ ध्व०, (आ० वि०), पृ० ६८

अत्यन्त उज्ज्वलता रूप दीप्ति (चित्तावस्था) को उत्पन्न करते हैं । अतः लक्षणा से उन्हें भी दीप्ति रूप कहा गया है । आचार्य विश्वेश्वर ने लिखा है—'ज्ञाता के हृदय का विस्तार या प्रज्वलनस्वभाव अवस्था विशेष का नाम दीप्ति है—वही मुख्य रूप से ओज शब्द वाच्य है । उसके सम्बन्ध से तदास्वादमय रौद्रादि रस भी लक्षणा से, दीप्ति शब्द से गृहीत होते हैं ।'

उपर्युक्त विवेचन से यह निष्कर्ष निकलता है कि आनन्दवर्धन रस की अनुभूति को चित्त की अवस्था विशेष मानते हैं । पृथक्-पृथक् रस रूप अर्थ की योजना से युक्त शब्द और अर्थ सहृदय के चित्त को विशेष अवस्था में डालते हैं और चित्त तदनुरूप माधुर्य, ओज आदि चित्तवृत्तियों का अनुभव करता है—इन्हीं चित्तवृत्तियों में रस अभिव्यक्त होता है, अनुभूत होता है ।

कवि अपनी अनुभूति के अनुरूप शब्द और अर्थ का माध्यम प्रयुक्त करता है—यह अनुभूति काव्य में प्रतीयमान अर्थ रूप रस में परिणत होती है । सहृदय इस योजना को पढ़ता है और शब्द-अर्थभर्या वह विशेष योजना उसके चित्त में भी वही माधुर्य, ओज और प्रसाद आदि वृत्तियाँ उद्बुद्ध करती है और इन्हीं चित्तवृत्तियों में रस अभिव्यक्त होता है तथा प्रमाता आनन्द का अनुभव करता है ।

ओज को प्रकाशित करनेवाली रचना सामान्यतः दीर्घ समासयुक्त होती है ।

(१) चञ्चद्भुजभ्रमितचण्डशोणितशोणपाणिर्हस्तसंविप्यति कञ्जास्तैश्च देवि भीमः ॥

स्त्यानापविद्धघनशोणितशोणपाणिर्हस्तसंविप्यति कञ्जास्तैश्च देवि भीमः ॥

(फड़कती हुई मुजाओं से ('चञ्चद्भुज') घुमाई हुई गुदा ('भ्रमित') के भीषण प्रहार से ('चण्डाभिघात') 'चूर्ण सुयोधन की दोनों अंगुलीयों ('सुयोधनस्य चूर्णितोरुयुगलस्य') के अंगे हुए गाढ़े रक्त से रंगे हाथों वाला भीम ('स्त्यानापविद्धघनशोणितशोणपाणि भीमः'), हे देवी तेरे कण्ठों को धीरे-धीरे ('देवि कञ्जास्तैश्च उत्संविप्यति') ।

उपर्युक्त उदाहरण दीर्घसमास रचना से ओज की अभिव्यक्ति का है । परन्तु कभी-कभी दीर्घसमास से रहित प्रसाद गुण युक्त पदों से बोधित अर्थ भी ओज का प्रकाशक होता है—जैसे निम्नलिखित श्लोक में—

(२) यो यः शस्त्रं विभर्ति स्वभुजमुत्तमः पाण्डवीनां चमूनां,

यो यः पांचालगोत्रे शिशुरधिकवया गर्भशय्यां गतो वा ।

यो यस्तत्कर्मसाक्षी चरति मयि रणे यश्च यश्च प्रतीपः,

क्रोधान्यस्तस्य तस्य स्वयमपि जगतामन्तकस्यान्तकोऽहम् ॥^२

१. प्य०, (मा० वि०), पृ० ६८

२. प्य०, (मा० वि०), पृ० ६८-६९

(पाण्डवों की सेना में अपने भुजगल से गर्वित जो भी शस्त्रधारी हैं, अथवा पाचाल गोत्र में छोटा, बड़ा अथवा गर्भस्थ जो कोई भी है, और जो-जो उस द्रोणवध रूप कर्म के साक्षी हैं और मेरे युद्ध करने समय जो जो बाधा डालेगा, आज प्रोधान्ध मैं उसका नाश कर दूँगा चाहे वह जगन् का जन्तु करने वाला यमराज ही क्यों न हो ।)

प्रथम उदाहरण में शब्दा के द्वारा ओज की अभि यक्ति हुई है, द्वितीय में अर्थ के द्वारा । इसीलिये शब्द और अर्थ को गुणा की अभिव्यक्ति का साधन कहा गया है ।

(३) प्रसाद गुण—प्रसाद गुण का मन्त्री रसा के प्रति समर्पकत्व भाव है । वस्तुतः यह असलदयप्रसन्न म्यम्य का प्राण है । चोड़ा के हृदय में झटिति व्यापन-कर्तृत्व का वैशिष्ट्य प्रसाद में है । जैसे शुष्क काष्ठ में अग्नि सुरुन्त फैलती है अथवा स्वच्छ वस्त्र में जल व्याप्त होता है वैसे ही समस्त रसों में और रचनाओं में रहने वाला प्रसाद गुण है । प्रसाद शब्द का अर्थ ही शब्द और अर्थ की स्वच्छता है, अतः प्रसाद सब रसों का सामान्य गुण है ।

समर्पकत्व काव्यस्य यस्तु सर्वरसान् प्रति ।

स प्रसादो गुणो शोध सर्वसाधारणरूपि ॥^१

(काव्य का समस्त रसों के प्रति जो समर्पकत्व है, समस्त रचनाओं और रसों में रहने वाला वह प्रसाद गुण समस्तता चाहिये ।

३-२ आनन्दवर्धन की गुण-सम्बन्धी स्थापनाएँ

(क) आनन्दवर्धन ने गुण की चित्तवृत्ति स्वरूप माना है । काव्य का सम्बन्ध जहाँ कवि से है, वहाँ उसका सम्बन्ध प्रमाता से भी है । ऐसी स्थिति में प्रमाता की चित्तवृत्ति से निरपन्न आस्वाद का कथन निरर्थक होगा । आस्वाद का निरूपण सहृदयमापश्य ही है । आनन्द न माधुर्य गुण के प्रसंग में लिखा है—‘मन यत्तन्त-माधिक जादृता यति’^२ । ‘मन जादृता को प्राप्त होता है, अतः जादृता चित्त की अवस्था है, गुण की प्रतीति इसी रूप में होती है, इसमें भिन्न नहीं । अतएव माधुर्य गुण चित्त की आदृता वृत्ति विशेष रूप है ।

डॉ० नगेन्द्र ने यह शका उठाई है कि आनन्दवर्धन न ‘द्रुति और द्योति से गुणा का सम्बन्ध स्पष्ट नहीं किया’^३ । परन्तु मेरा मन है कि इस शका का अवसर

१ ध्व०, (आ० वि०), पृ० २-१०

२ ध्वन्यालोक २-८

३ डॉ० नगेन्द्र, भारतीय का० शा० की भूमिका, पृ० ४७

है नहीं, क्योंकि आर्द्रता से भिन्न मानुष्य की प्रतीति कैसे होगी। 'मानुष्य' कहकर चित्त को आर्द्रता को ही व्यक्त किया जाता है। यह भी कहा जा सकता है कि काव्य के सन्दर्भ में जिसे गुण कहा जा रहा है सद्दय के सन्दर्भ में वही चित्तवृत्ति है, अतः सद्दय के प्रसंग में गुण चित्तवृत्ति स्वरूप हो है।

(ख) दीप्ति आदि चित्तवृत्तियों से रस लक्षित होते हैं—आनन्दवर्धन ने लिखा है 'रौद्रादयो रसा दीप्त्या लक्ष्यन्ते'। रौद्रादि रस दीप्ति के द्वारा लक्षित होते हैं। अथवा रौद्रादि रस की प्रतीति दीप्ति में होती है। यदि दीप्ति न हो तो रौद्रादि रस भी नहीं हो सकते। इसलिए चित्तवृत्ति रूप दीप्ति और रौद्रादि रस में वह पूर्वापर सम्बन्ध नहीं माना जा सकता जो डॉ० नगेन्द्र ने निम्नलिखित पंक्तियों में प्रतिपादित किया है—'गुणों को अनिवार्यतः आह्लाद रूप न मानकर चित्त की एक ऐसी दशा माना जा सकता है जो सरमता से रस परिपाक की प्रक्रिया में रस-दशा से ठोक पहली स्थिति है।'। इन पंक्तियों से कारण-कार्य सम्बन्ध व्यक्त होता है। लगता है जैसे चित्तवृत्ति रूप अवस्था कारण है—रस-दशा कार्य है। परन्तु ऐसा है नहीं, चित्तवृत्ति रूप दीप्ति और रौद्रादि रस में समवाय सम्बन्ध है, एक के अभाव में दूसरा सम्भव नहीं है। इनमें उत्पाद्य-उत्पादक सम्बन्ध भी नहीं है।

अभेद दृष्टि से गुण रूप चित्तवृत्तियों की प्रतीति में और रस-प्रतीति में भेद नहीं रह जाता। आश्रय चित्तवृत्तियों और आश्रित रस एक हो जाते हैं। रौद्रादि रस की प्रतीति दीप्ति में ही है, दीप्ति में ही वह है, दीप्ति के द्वारा ही, दीप्ति के रूप में ही अनुभूत होगा। अन्य शब्दों में रौद्रादि की अनुभूति दीप्ति की ही अनुभूति होगी, इसलिए उपचार से रौद्रादि को ही दीप्ति कहा गया है—

'रौद्रादयो हि रसाः परां दीप्तिमुज्ज्वलतां जनयन्तीति लक्षणया ते एव दीप्ति-रित्युच्यते।'।

व्याख्या करते हुए अभिनव लिखते हैं—'दीप्तिः प्रतिपत्तुर्हृदये विकासविस्तार-प्रज्वलनस्वभावा। सा च मुख्यया ओजशब्दरूपा। तदात्वादमया रौद्राद्याः तथा दीप्त्या आत्वादविशेषात्मिकया कार्यरूपा लक्ष्यन्ते रसान्तरात्पृथक्तया। तेन कारणेन कार्योपचारार्द्रा एवौजःशब्दाख्यः।

इस उद्धरण से स्पष्ट है कि सद्दय की विकास विस्तार प्रज्वलनरूप चित्त-वृत्ति ही दीप्ति आदि है। इस दीप्ति का वाचक शब्द ओज है। रौद्र आदि रस में इसी ओज का आस्वादन होता है अतः रौद्र आदि को ओज आस्वादमय कहा गया है।

१. डॉ० नगेन्द्र; भारतीय का० गा० की भूमिका, पृ० ४६
२. ध्वन्यालोकः २।६ वृत्ति

रसानुभूति में भी क्याकि अन्ततः दीप्ति आदि की अनुभूति होती है अतः उस रस का कार्य कहा जा सकता है। अनुभूति की स्थिति में अमद हो जाने से उपचारतः रौद्रादि रस का भी ओज से अभिहित किया जा सकता है। उपयुक्त उद्धरण में अभिनव ने दीप्ति और रौद्ररस को भी ओज से अभिहित प्रतिपादन कर वस्तुतः उनक सहभाव को स्वाकार किया है। इसलिए गुणानुभूति को रसदशा से किञ्चित् पूर्व की अवस्था नहीं कहा जा सकता है। और जब चित्तवृत्ति रूप गुण का रस से सहभाव माना जाता है तो इन चित्तवृत्तियाँ का आस्वादन ही रसास्वादन है। 'शृ मारादि के आस्वादन में सहृदय को चित्तवृत्ति की प्रतीति होना है। रौद्रादि के आस्वादन में चित्तदीप्ति का अनुभव होता है।' अतः गुण आस्वादमूलक चित्तवृत्ति विशेष है। उपचार से गुणों को शब्द और अर्थ का धर्म भी कहा जाता है। इस स्थिति को स्पष्ट करने के लिए कवि की सृजन-प्रक्रिया पर ध्यान देना अपेक्षित होगा। कवि अपनी चित्तवृत्तिरूप अनुभूति को व्यक्त करने के लिए उससे अनुरूप शब्द और अर्थ की योजना करता है, विशेष गुण (चित्तवृत्तियाँ) के विषय विशेष वणों का विधान इमीनिए किया गया है। इस प्रकार चित्तवृत्ति विशेष से अनुप्राणित शब्द और अर्थ सहृदय में भी तदनुकूल चित्तवृत्ति उपपादित करते हैं। इस चित्तवृत्ति में ही रस व्यञ्जित होने है। अभिनव ने दीप्ति और रौद्रादि रस को 'ओज' शब्द वाच्य कह कर काव्य को अलण्डबुद्धि-आस्वाद्य कहा है। गुण, शब्द और अर्थ का विषयन शास्त्रीय बुद्धि का विषय है आस्वादन के समय यह भेद बुद्धि कहाँ। इसीलिये अभिनव ने कहा है—'अलण्डबुद्धिसमास्वाद्य काव्यम्।'।

यदि डॉ० नगेन्द्र^१ प्रतिपादित स्थिति का स्वीकार किया जाय तो कविता द्वारा रसास्वादन की प्रक्रिया के निम्नलिखित स्तर होंगे, मान लीजिये कविता प्रेम-भाव परक है, तब—

- (१) कविता में प्रयुक्त मधुरता व्यञ्जक वणों को सुनकर सहृदय का चित्त कण्ठा प्रेम आदि भावा को ग्रहण करता है।
- (२) प्रेम और कण्ठा आदि को ग्रहण कर चित्त में एक प्रकार का विकार पैदा हो जाता है, जिसे तरलता या द्रुमि कहते हैं।
- (३) यह विकार पूर्ण आह्लाद रूप नहीं है।
- (४) अब काव्य (वस्तु) भावकत्व की स्थिति को पार कर भोजकत्व की ओर बढ़ रहा है, अभी वस्तु-वत्त्व निःशेष नहीं हुआ है और हमारी चित्तवृत्तियाँ उत्तेजित होकर अन्विति की ओर बढ़ रही हैं।
- (५) फिर पूर्ण अन्विति होती है और रस परिपाक होता है। अब यहाँ एक-एक स्तर का परीक्षण किया जाय—

कहा गया है कि मधुरता व्यंजक वर्णों को सुनकर सहृदय के चित्त द्वारा करुणा प्रेम आदि भाव ग्रहण किये जाते हैं, यही भाव चित्त की अवस्था है, जिसे तरलता या द्रुति करते हैं।

वास्तविकता यह है कि वर्णों में माधुर्य आदि की व्यंजकता का कथन औपचारिक ही है, जैसा मम्मट ने कहा है :—

‘गुणवृत्त्या पुनस्तेषां वृत्तिः शब्दार्थयोर्मता।’

वस्तुतः गुण रस के धर्म है। गुण रस रूप आत्म-तत्त्व से अपृथक् है अतः वर्णों को सुनकर करुणा, प्रेम आदि के ग्रहण किए जाने की बात प्रमाणसम्मत नहीं है।

उपयुक्त कठिनार्द्ध डॉ० नगेन्द्र को इसलिए हुई है कि वे कविता के रस को अलौकिक, प्रधानानन्दसहोदर मानते हैं, जिसमें चित्त विगतविकार हो जाता है। इस समस्या का समाधान एक उदाहरण देकर करना अधिक उपयुक्त होगा। रामचरितमानस का पुष्पवाटिका प्रसंग हो लें, डॉ० नगेन्द्र ने भी इसका विश्लेषण किया है—

धिमल सलिलु सरसिज बहुरंगा।

जल-खग कूजत गुंजत भुंजत।

तेहि अवसर सीता तहँ आई।

गिरिजा पूजन जननि पठाई।

कंकन किंकिनि तूपुर धुनि सुनि।...आदि

उपयुक्त पंक्तियों में वर्ण-योजना अत्यन्त कोमल है, ‘ल’, ‘र’, ‘व’ आदि अर्द्धस्वर, अन्तिम पंक्ति में अल्प प्राण अघोष ध्वनियों का आधिक्य, पूरे प्रसंग में कोमलता व्यंजक ध्वनियों का प्रयोग, ‘कंकन’, ‘किंकिनि’, ‘तूपुर’ आदि पदों की योजना, निश्चय ही, सहृदय के चित्त में, पद को पढ़ने और अर्थ को अवगत करने से उत्पन्न कोमलता में सघनता लाते हैं। इसी के साथ वह मानसी साक्षात्कारात्मिका क्रिया के दौर से गुजरने लगता है। वह राम और लक्ष्मण को अपने मानस पट पर स्पष्ट देखता है—सीता को देखता है। उनके कंकन, किंकिनि की ‘धुनि’ सुनता है। मधुरता का अनुभव करता है, उसे लगता है जैसे चतुर्दिक का वातावरण प्रसन्न है, जैसे उसका मन तरल हो रहा है, वह उस तरलता में आनन्द का अनुभव करता है। नारी के (सीता) के अनिन्य सौन्दर्य की प्रतीति उसे होती है। सहृदय इस स्थिति में कुछ धोला नहीं चाहता, साक्षात्कारात्मिका मानसी प्रतीति में मग्न रहता है। इस स्थिति को विकार यून्य नहीं कहा जा सकता। माधुर्य भी एक विकार ही है। माधुर्य के अनुभव में ही आनन्द है। इससे भिन्न रसास्वादि क्या होगा? पुनः जिस प्रक्रिया को डॉ० नगेन्द्र ने इतना लम्बा खींचा है स्मरण रहे वह अलंकारप्रक्रम है। यदि पहले:

वर्णों द्वारा तारक्य आदि चितवृत्ति का उदय, पुन रस परिपाक माना जाये तो गुणा का कारण और रस परिपाक को वार्ण मानना होगा । असलदयत्रम की धारणा ही स्वस्त हो जाएगी ।

इसी प्रकार मय्यामि कौरव शन समरे न बापाद् उदाहरण लें । यह असमागा रचना पढ़कर अर्थ ग्रहण करने ही सहृदय के मानस में भीम की ओजपूर्ण भूति ग्राह्य हो जानो—सहृदय दीप्ति का अनुभव करता है । उ माह का अनुभव करता है, आह्लाद का भा । अब यह कहा जा सकता ॥ कि कविता का आस्वादन चितवृत्ति का ही आस्वादन है । रस आम्बादन को विकार-रहित मानना, ब्रह्मानन्दमहोदर आदि मानकर आम्बादन का विवर्णन करना उसे अव्यवहाय बनाना है । वेदाग्न्याय अग्रजान का स्वयंवर कविता यही उद्धृत है—

एक बीते के बराबर
वह हरा छिना चना
बाँधे मुठेठा शीश पर
छोटे गुलाबी फूल का
सजकर लड़ा है
पास में मिलकर उगी है
बीच में अलसी हठीली
बेह की पतली बमर की लचीली
नीले फूले फूल को सिर पर बढ़ा कर
बह रही है जो छुए वह
झूँ हृदय का वान उसको
और सरसों की न प्रछो
हो गई सयते सयानी
हाथ पीले बर लिये हैं
ब्याह मण्डप में पपारी
फाग गाता मास फागुन
आ गया है आज जंते
, देखता हूँ मैं स्वयंवर हो रहा है ।

इस कविता में माधुर्य व्यञ्जक वर्णों का प्रयोग तो है ही । इन वर्णों की सघटनारूप शब्दा व श्रवाजन का पढ़ने का, पढ़ने के साथ ही सहृदय के मानस में सर्वप्रथम गुलाबी पुष्प की धारणा किए चने का पौधा और नीले फूल वाली अलसी उभरती है, फिर 'बाँधे मुठेठा शीश पर', 'छिना' आदि पदा के योष से चने का पौधा

जैसे दूल्हे में रूपांतरित हो जाता है, 'देह की पतली कमर को लचीली' आदि पद मानस चक्षुओं के समक्ष 'अलसी' को एक युवा, क्षीण कटि वाला और युवावस्था के अह्वास में मदमाती युवती में रूपांतरित करते हैं। सहृदय माधुर्य के पारावार में लभचूभ होने लगता है। 'फाय मात्रा माय फागुन' सहृदय की मस्ती में सहयोग देता है। यही न इस कविता का आनन्द है।

इसलिए पहले कविता के वर्णों को मुनकर सरलता आदि चित्तवृत्तियों का उदय, फिर रस परिपाक की कल्पना दूर की कोड़ी प्रतीति होती है।

'रस' आनन्दस्वरूप है। परन्तु प्रत्येक रस में चित्त की अवस्था समान नहीं रहती। कहीं वह तरलतास्वरूप होती है, कहीं दीप्तिस्वरूप, पर आनन्द तत्त्व इन सभी अवस्थाओं में है। गुण रस के धर्म हैं, धर्म और धर्मों की प्रतीति क्या अलग-अलग होगी? ऊष्णता अग्नि का धर्म है। अग्नि और ऊष्णता की प्रतीति साथ-साथ ही होती है। इसके लिए अग्नि को स्पर्श करने की आवश्यकता नहीं होती। अतः, यदि गुण रस का धर्म है तो रस धर्मों होगा। परिणामतः उनकी प्रतीति भी साथ-साथ होनी चाहिये। रस अपने धर्म गुण के रूप में ही आस्वादित होता है। निष्कर्षतः कहा जा सकता है—

१. आनन्दवर्धन के अनुसार गुण रस के धर्म हैं, रस धर्मों है।
२. गुण चित्तवृत्ति स्वरूप है, माधुर्य, ओज और प्रसाद क्रमशः द्रुति, दीप्ति और स्वच्छताजन्य प्रसन्नतास्वरूप चित्तवृत्ति स्वरूप हैं।
३. रस अपने धर्म गुणों के रूप में ही आस्वादित होता है। प्रथमतः चित्त-वृत्ति फिर परिपाक मानने की आवश्यकता नहीं है।
४. अभिनव ने भी रस-भोग को चित्त के द्रुति-विस्तार स्वरूप ही माना है :

'अलौकिके द्रुतिविस्तरविकासात्मनि भोगे कर्तव्ये लोकोत्तरे,

आचार्य मम्मट ने आनन्दवर्धन की गुण-कल्पना में स्पष्टतः अन्तर कर दिया है। मम्मट के अनुसार माधुर्य द्रुति का कारण है—

'आह्लादकत्वं माधुर्यं शृंगारे द्रुतिकारणम् ।'

इस अंतर की संगति माधुर्य और द्रुति में समवायि कारण-कार्य संबंध मानने से ही संभव है। एक ओर मम्मट कहते हैं 'अतएव माधुर्यादयो रसधर्माः समुचितैः वर्णैः व्यज्यन्ते न तु वर्णमात्राश्रयाः' यदि माधुर्य आदि को उपचार से ही सही वर्णों का धर्म न माना गया तो द्रुति के कारणभूत (मम्मट के अनुसार) माधुर्य की स्थिति कहाँ होगी, अतः यदि कारण मानना ही है तो वर्णों में ही उन्हें मानना होगा, सभी वे चित्त-द्रुति का कारण होंगे। पर वर्णों में तो वे उपचारतः है, अतः माधुर्य को चित्त-

द्रुति में अभिन्न मानना होगा ? काय के सदर्म में जो माधुर्य है वह सहृदय के सदर्म में चित्तद्रुति है, माधुर्य नहीं है तो चित्तद्रुति भी नहीं है। इसीलिए हमने समवायि सबंध की मान्यता प्रस्तुत की है।

३-३ रस और अलंकार

आनन्दवर्धन व पूर्व भाष्य — 'न कान्तमपि निर्मयं नविभाति ननितामुत्तम' कह चुके थे। दण्डी ने अलंकारों को कायशोभाकारक धर्म प्रतिपादित किया था।^१ वामन ने इस धारणा में परिवर्तन कर गुणा का शोभा का कर्ता और अलंकारों को शोभातिथय का हेतु माना।^२ आनन्दवर्धन तो वाच्यातिथयी प्रतीयमान अर्थ का काव्य की आत्मा मानते हैं, अतः उनके मत में अनन्तर इस प्रतीयमान अर्थ के चारित्र्यहेतु ही हो सकते हैं। शब्द और अर्थ के धर्म अनन्तर (वाचनत्व पर आधारित अलंकार) साधन हो सकते हैं — साध्य नहीं। आनन्दवर्धन ने रसि की अनुभूति को प्रामाणिक माना था। कवि की उस अनुभूति को महत्त्व दिया था जो प्रतीयमान रस रूप में परिणत होकर सहृदयहृदयाह्लाद का हेतु बनती है। जो उपादान इस रस-रूप आत्मा को अभि यक्ति में सहृदयत्न में सहायक हैं वे सभी आनन्दवर्धन की स्वीकार हैं। जहाँ उपादानों के कारण रसाभिप्रेयति में बाधा है, वह रसि की स्वीकार्य नहीं है।

३.३ आनन्दवर्धन अलंकारों को अगो पर आधित आश्रयणों व समान शब्द और अर्थ पर आधित मानते हैं—

'अगाधितास्त्वलंकारा मन्तव्या वदन्ति'।^३

ध्वनि में वही अलंकार अपेक्षित है जिसकी योजना रस से आधित हो, जिसके लिए पृथक् स प्रयत्न न करना पड़े। रस ने आधित हान पर ही अलंकार मुख्य रूप से रस का अंग होता है—

रसाक्षिप्ततया यस्य शब्द शक्यत्रियो भवेत्।

अपृथग्यत्ननिर्वर्त्य सोऽलंकारो ध्यनी मतः ॥^४

शृ गार आदि कामल रसों में तो कवि को शब्दालंकारों का प्रयोग करना ही नहीं चाहिए। आनन्दवर्धन न स्पष्ट कहा है— अगो रूप से वर्णित शृ गार के किशो भी भेद में यत्नपूर्वक निरंतर उपनिबद्ध अनुप्रास रस का व्यञ्जक नहीं होता—

१ काव्यशोभाकारान् धर्मानलंकारान् प्रचक्षते • काव्यादाशं

२ 'काव्यशोभाया कर्तारो धर्मा गुणा तदतिशयहेतवस्त्वलंकारा'—वामन

३ ध्य०, (आ० वि०), पृ० ६४

४ वही, पृ० १०५

शृंगारस्यांगिनो यत्नादेकरूपानुबन्धवान् ।

सर्वेष्वेव प्रभेदेषु नानुप्रासः प्रकाशकः ॥^१

इसी प्रकार यमकादि शब्दालंकारों का निबन्धन भी शृंगारादि रस में अनुप-
युक्त ही होगा। इस प्रसंग को मनोवैज्ञानिक दृष्टि से देखने पर आनन्दवर्धन के मत
की सत्यता स्वतः स्पष्ट हो जायेगी। रस में अवधानवान् कवि यदि शब्दालंकार की
योजना में ध्यान देगा तो निश्चय ही रस के प्रति उसका पूरा ध्यान नहीं रह सकता,
उसे शब्दों के विशेष प्रयोग में प्रयत्नपूर्वक ध्यान देना होगा, परिणामतः रस उपेक्षित
होगा। इसी स्थिति की कल्पना करके आनन्दवर्धन ने शब्दालंकारों के प्रयोग का
निषेध किया है—

ध्वन्यात्मभूते शृंगारे यमकादिनिबन्धनम् ।

शक्तावपि प्रमादित्वं विप्रलम्भे विशेषतः ॥

(ध्वन्यात्मक शृंगार में, विशेषतः विप्रलम्भ शृंगार में, शक्ति होते हुए भी
यमकादि का निबन्धन, कवि के प्रमादित्व का सूचक है ।)

यमकादि में यमक सहस्र श्लेष, मुरजबंध आदि अलंकारों का भी संकलन है।
केवल शृंगार या विप्रलम्भ शृंगार में ही नहीं किसी भी रस में प्रयत्नपूर्वक प्रयुक्त
यमकादि अलंकार रस के बाधक ही होंगे।

कपोले पत्राली करतलनिरोधेन मुविता,

निपीतो निःश्वासरयममृतहृद्योऽधररसः ।

मुहुः कण्ठे लग्नस्तरलपति चाप्यः स्तनतटी-

प्रियो मग्न्युर्जातस्तव निरनुरोधे न तु वयम् ॥^३

((तुम्हारे) कपोल पर बनी हुई पत्रावली को हाथ से रगड़ कर मसल दिया,
(तुम्हारे) अमृत के समान मधुर अधररस का पान (ये उष्ण) निःश्वाशों के
द्वारा किया जा रहा है। अश्रुबिन्दु बार-बार (तुम्हारे) कंठ से लेकर
स्तनों को हिला रहे हैं, अथि कठोर हृदये यह क्रोध तुम्हें इतना प्रिय है,
हम नहीं)

उपर्युक्त श्लोक में अलंकार रस का अंग बन कर आया है, उसका अपृथग्यत्न-
निर्वर्त्यत्व भी स्पष्ट है। अतः रस के अंग अलंकार का लक्षण उसका अपृथग्यत्न-
निर्वर्त्यत्व ही है। जो अलंकार कवि की रसविषयक वासना में बाधा उत्पन्न करके

१. ध्व०, (आ० वि०), पृ० १०२

२. वही, पृ० १०३

३. वही, पृ० १०६

रचा जाता है, जिसमें अन्य प्रयत्नों का आशय लेना पड़ता है, वह रस का अंग नहीं होता। यमक का निषेध इसीलिए किया गया है कि उसके निबन्धन में विशेष शब्दों के सोजह्य नूतन एवं पृथक् प्रयत्न करना ही पड़ता है अर्थालंकारों के विषय में 'पृथक् प्रयत्न' का उतना प्रश्न नहीं है। क्योंकि रस में सलम्बित प्रतिभावान कवि के सामने अन्य अर्थालंकार बाधना व समान उमड़ते हैं। नादम्बरी व य में कादम्बरी के दर्शन के अवसर पर कवि न अलंकारों का मयार प्रस्तुत कर दिया है। पर इस रचना में ऐसा नहीं लगता कि कवि को पृथक् प्रयत्न करना पड़ा हो, कवि कादम्बरी के रूप की अनुभूति को व्यक्त करना चाहता है, वह उसी में दक्षवित है, अलंकार स्वयं उस अनुभूति को साकार करने के लिए छोटे चले आते हैं। सेतुबन्ध काव्य में रामचन्द्र के बनावटी कटे हुए सिर को देखकर सीता के विह्वल होने के अवसर पर अलंकारों का सहज प्रयोग द्रष्टव्य है। हिन्दी कविता में प्रसाद श्रुत वामादनी के लज्जा संग में और पत की यादल कविता में अलंकार जैसे स्वयं उमड़ते हैं—कहीं भी पृथक् प्रयत्न प्रतीत नहीं होता। रसादि की अभिव्यक्ति में रूपकादि अलंकारों की दक्षिणता नहीं है, क्योंकि रसाभिव्यक्ति वाच्यविशेष से होती है। और रूपकादि अलंकार शब्दों से प्रकाशित वाच्यविशेष ही है। यमकादि के निबन्धन का मार्ग प्रथरनसाध्य है।

कतिपय ऐसे उदाहरण हो सकते हैं जहाँ यमकादि के साथ रसाभिव्यक्ति भी हो, परन्तु इन उदाहरणों में प्रधानता यमकादि की हो होगी, रसादि यमकादि अलंकारों के अंग होंगे। रसाभास के प्रसंग में यमकादि के अंगत्व का निषेध नहीं किया गया है। परन्तु जहाँ रस अंगी रूप में हो वहाँ पृथक्प्रयत्नसाध्य होने से यमकादि का निबन्धन नहीं किया जाना चाहिए।

ध्वन्यात्मक शृंगार में त्रिवेकपूर्वक प्रयुक्त रूपकादि अलंकार चारुवहेतु होते हैं—उनका अलंकारत्व सार्थक होता है—

ध्वन्यात्मभूते शृंगारे समीक्ष्य विनियेक्षित ।

रूपकादिरलंकारत्वं एति यथार्थताम् ॥२॥

१ रसवन्ति हि वस्तूनि सात्काराणि कानिचित् ।

एकेनैव प्रयत्नेन निर्वर्त्यन्ते महत्तवे ॥

यमकादिनिबन्धे तु पृथग्यत्नोऽप्य जायते ।

शक्तत्वापि रसे अगत्य तस्मादेता न विद्यन्ते ॥

रसान्तासांगभावस्तु यमकादेन वार्यन्ते ।

ध्वन्यात्मभूते शृंगारे त्यगता नोपपद्यते ॥ ध्व० (आ० वि०) पृ० १०८

२ ध्व०, (आ० वि०) पृ० १०८

(ध्वन्यालम्बक शृंगार में सौचसमश्रुकर प्रयुक्त किया गया रूपकादि अलंकार वर्ग वास्तविक अलंकारता को प्राप्त होता है ।)

आनन्दवर्धन ने अलंकारों को बाह्य आभूषणों के समान चारुत्व हेतु कहा है । ये चारुत्व-हेतु यदि विचार पूर्वक निबद्ध किये जायें तो निश्चय ही अपने चारुत्व-हेतु नाम को सार्थक करते हैं ।

अलंकारों के विचारपूर्वक प्रयोग के लिए आनन्दवर्धन ने छह संकेतमूत्र दिये हैं—

१. रूपकादि की रसपरत्वेन विवक्षा (विवक्षा तत्परत्वेन)

इसका तात्पर्य यह है कि रूपकादि के प्रयोग में रस की प्रधानता का सदैव ध्यान रखना चाहिए । अलंकार रस के उत्कर्ष-वर्धक हों, रस के अंग हों । जैसे—

जलापांगां दृष्टिं स्पृशसि बहुशो वेपथुमती,
रहस्याप्यावीव स्थनसि मृदुकर्णान्तिकचरः ।
करी व्याघ्रन्वह्याः पिथसि रतिसर्वस्वमधरं,
वयं तत्स्थान्वेषान्मयुकर हतास्त्वं खलु कृती ।^१

(हे भ्रमर ! (मयुकरः) तुम इस माकुं तला की चंचल और तिरछी चितवन का खूब स्पर्श कर रहे हो, रहस्यकथा कहने वाले के समान कान में गुनगुनाते हो, (तुम्हें उड़ाने के लिए) हाथ झटकती हुई डबके रतिसर्वस्व अधरामृत का पान कर रहे हो । हम जो तत्स्थान्वेषण में ही मारे गये और तुम सफलकाम हो गये ।)

उपर्युक्त श्लोक में भ्रमर के स्वभाव वर्णन में स्वभावोक्ति अलंकार है । यह रस के अनुरूप है, कविता के मुख्य कथ्य का उत्कर्षहेतु है । अतः अलंकार का निबन्धन रस की विवक्षा से होना चाहिए ।

२. अलंकार का निबन्धन प्रधानरूप से नहीं किया जाना चाहिए (न अंगित्वेन कदाचन)

परन्तु कभी-कभी रसादि के तात्पर्य से विवक्षित होने पर भी अलंकार प्रधान रूप से प्रतीत होता है । इस तात्पर्य को स्पष्ट करने के लिए आनन्दवर्धन ने निम्नलिखित उदाहरण दिया है—

वक्रामिघातप्रसन्नभात्ययं चकार यो राहुवधूजनस्य ।
आलिगनोद्गमविलासयन्त्यं रतोत्सवं चम्बनमाश्रयेत् ॥^२

१. घ०, (आ० वि०) पृ० ११०

२. यही, पृ० ११०

((विष्णु ने) चक्र के प्रहार-रूप अनुन्लघनीय आज्ञा से राहु की पत्नियों के सुरतोत्सव को आलिंगन इत्यादि से रहित चुम्बनमात्र तब सीमित कर दिया ।)

इस श्लोक में 'राहु वा सिर' कट दिया, यह भाव उपर्युक्त विधि से कहा गया है । सिर मात्र रहने से राहु की पत्नियाँ को सुरतो सब में केवल एक चुम्बन ही मिल सकती है । इस प्रकार से राहु के सिर मात्र रहने के कथन के कारण यहाँ पर्यायोक्त अलकार है । यही प्रधान प्रतीत होता है । परन्तु पर्यायोक्त अलकार को ही यदि प्रधान माना जाय तो यह दोष होगा क्योंकि यह न अगित्वेन^१ 'वदाधम्' का उल्टा होगा । कहा तो यह जा रहा है कि 'अगित्वेन अलकार का निबधन न हो, तब इस उदाहरण की शक्ति कैसी होगी ? लोचनकार ने इसका समाधान किया है । उनके अनुसार इसमें वामुदेव के प्रताप का बणन है, वही प्रधान भाव है । प्रधान होने से वह चास्त्वहेतु नहीं है, चास्त्यहेतु पर्यायोक्त अनङ्ग है । अतः पर्यायोक्त यहाँ अगित्वेन नहीं है ।

किन्तु आनन्दवर्धन का यह अभिप्राय प्रतीत नहीं होता जो अभिनव ने दिया है । वे वस्तुतः इस उदाहरण से यह सिद्ध करना चाहते हैं कि रसादि में तात्पर्य होने पर अगित्वेन अलकार का निबधन दोष होता है । इस श्लोक में आनन्दवर्धन ने पर्यायोक्त को अगित्वेन ही माना है—

'अत्र हि पर्यायोक्तस्यागित्वेन विवक्षा रसादित्वात्पर्यं सत्यपीति'^१

१ अङ्गरूप से विवक्षित अलकार भी अवसर पर ही ग्रहण किया जाना चाहिए (काले च ग्रहणम्)

इस तथ्य को स्पष्ट करने के लिए निम्ननिर्दिष्ट उदाहरण दिया गया है ।

उद्दामोत्कलिका विपाण्डुरक्ष प्रारब्धजुम्भा क्षणा-

बापास स्वसनोद्गमैरविरलेरातवतीमात्मन ।

अघोघानलतामिमां समवना नारीमिवाम्यां ध्रुव,

परपत्कोपनपाटलपुतिपुल देव्या करिष्याम्यहम् ॥

(आज मदनवशयुक्त अन्य नारी के समान (समदना नारीमिवान्म्या) प्रबल उत्कटा से युक्त (उद्दामोत्कलिका), अतएव पाण्डुरवर्ण (विपाण्डुरक्ष) और उसी समय जभाई लेती हुई क्षणात् (प्रारब्धजुम्भा), समीप सामने से हृदय के मदनवश को प्रकट करती हुई (स्वसनोद्गमै अविरले आपास आत्मन आतन्वतीम्) इस उद्यान लता को (उद्यानलतामिमां) देखता हुआ मैं देवी

के मुख को क्रोध से लाल चुतिवाला कर दूँगा (पश्यत् देव्याः कोपनपाटल-
चुतिमुखं करिष्याम्यहम्) ।

उपर्युक्त श्लोक में श्लेष के द्वारा समदना नारी और अकाल में कुसुमित लता से सम्बन्धित अर्थ निष्पन्न होते हैं । राजा अपने मित्र विदूषक से कहता है कि यह लता मदनवेशयुक्त परनारी सदृश प्रतीत हो रही है, जब मैं इसे देखूँगा तो देवी वासवदत्ता क्रोधित होंगी, वे मेरा इसे देखना देखकर ईर्ष्यान्वित होंगी । यहाँ श्लेष और उपमा का ग्रहण यथावसर हुआ है ।

४. ग्रहण किये हुये अलंकार को जो समयानुसार छोड़ देना (काले त्यागः)
जैसे—

रक्तस्त्वं नवपल्लवैरहमपि श्लाघ्यैः प्रियाया गुण-
स्त्वामाद्यान्ति शिलीमुखः स्मरवनुर्मुक्ताः सखे मामपि ।
कान्तापादतलाहतिस्तव मुदे, तद्वचनमाप्यावयोः,
सर्वं तुल्यमशोक ! केवलमहं धाम्ना सशोकः कृतः ॥

राजा अशोकवृक्ष से कह रहा है—हे अशोक ! तुम नवीन पल्लवों से रक्त हो, मैं भी प्रिया के गुणों से रक्त हूँ, तुम्हारे पास भ्रमर (शिलीमुख) आते हैं मेरे पास भी काम के धनुष से छोड़े हुये बाण (शिलीमुख) आते हैं । कान्ता का पादप्रहार तुम्हारे लिए आनन्ददायक है, वह मेरे लिये भी आनन्दप्रद है । हम और तुम सब प्रकार से समान हैं अन्तर यह है कि विधाता ने मुझे सशोक कर दिया है और तुम अशोक हो ।

उपर्युक्त श्लोक की प्रथम तीन पंक्तियों में श्लेष है, परन्तु चतुर्थ पंक्ति में श्लेष को छोड़ दिया गया है, चतुर्थ में व्यतिरेक है । इस प्रकार श्लेष को छोड़ देने से रस की पुष्टि हो रही है । अतः यह समय पर अलंकार के त्याग का उदाहरण है ।

५. रसनियन्धन में तत्पर कवि को अलंकार के अत्यन्त निर्वाह में अनिच्छा (नातिनिर्वहणैपिता)

जैसे—

कोपाद् कोमललोलबाहुलतिकापाशेन बद्ध्वा बद्धं,
नीत्वा वासनिकेतनं दयितया सायं सखीनां पुरः ।
भूयो नैवमिति स्वलत्कलगिरा संसूच्य दुश्चेष्टितं,
धन्यो हन्यत एव निह्नुतिपरः प्रेयान् रदत्या हसन् ॥

(क्रोधावेश में अपने कोमल तथा चंचल बाहुलता पाश में बद्धता से जकड़कर, सायं अपने केलिभवन में ले जाकर खरियों के सामने, उसके अपराध को प्रकट

कर, फिर कभी ऐसा न हो, लटखटाती हुई धाणी से ऐसा कहकर, रोनी हुई प्रियतमा के द्वारा, (दत्तधातादि को) छिपाता हुआ सौभाग्यशाली प्रिय पीटा ही जाता है ।)

इस श्लोक में 'बाहुल्यविकापाशे' द्वारा रूपक प्रारम्भ किया गया था परन्तु अत्यन्त रसपुष्टि के लिये उमका निर्वाह नहीं किया गया ।

६ निर्वाह दृष्ट होन पर भी अग रूप में ही देयता (निष्पूर्णावधि च अगत्वे यत्नेन प्रत्यवेक्षणम्)।

कवि जब अलङ्कार का निराह करना चाहता है तो उसे चाहिए कि वह अग रूप में ही ऐसा करे । जैसे—

श्यामास्थग चवित्हरिणीप्रेक्षणे धृष्टिपात,
गण्डव्याघ्राद्या शशिनि सितिना र्द्धभारेषु वेशान ।
उत्पश्यामि प्रतनुषु नवोषोधिषु भू-वितासान्,
हृत्तपस्य वयचिदपि न ते भीड सावृश्यमस्ति ।

(हे भीड ! मुझे तुम्हारे अग का सादृश्य प्रियगुणताया में, तुम्हारा दृष्टिपात चकित हरिण्या की चपल चित्तम में, तुम्हारे वपों की वान्ति चन्द्रमा में, तुम्हारे केशपाश मयूरनिष्ठ में और तुम्हारे भूमग नदी की तरंगों में दिखलाई पड़ते हैं, परन्तु दुःख है कि तुम्हारा सादृश्य बड़ी एक साथ दिखलाई नहीं पड़ता ।)

उपयुक्त श्लोक में तद्भाष अन्वयारोप रूप उत्प्रेक्षा के सादृश्य का प्रारम्भ से अत तक निर्वाह किया गया है, परन्तु यह निर्वाह अग रूप में ही है । इससे यक्ष के विप्रलम्भ शृंगार का ही पोषण हो रहा है । अतः अलङ्कार का पूर्ण निर्वाह करने की इच्छावाले कवि को इसी प्रकार अग रूप में निर्वाह करना चाहिए ।

इस प्रकार अलङ्कार-प्रयोग-विवेक के छह सूत्र दिये गये हैं । आनन्दवधन के अनुसार इनका पालन करने से अलङ्कार रसाभिर्व्यक्ति में सहायक होता है और इनका ध्यान न रखने से अलङ्कार रस-भग का हेतु बन जाता है ।

रूपकादि अलङ्कार वर्ग भी, इस प्रकार प्रयुक्त किये जान पर, व्यञ्जक होतम् है । इनका विवेकपूर्वक उपयोग करते हुये यदि कवि आत्मभूत रस का निबन्धन करे तो उसे ससार में महाकवि कहा जाता है ।

परन्तु प्रतीयमान होकर अलङ्कार भी अलङ्कार्य हो सकता है । वस्तुतः तब वह अलङ्कार्य ही होता है, अलङ्कार तो उसे ब्राह्मण-श्रमण न्याय से कह देते हैं । अलङ्कार-ध्वनि के उदाहरण, अलङ्कार के अलङ्कार्य होने के ही उदाहरण हैं ।

वर्ण, पद, वाक्य और संधटना की रस-व्यञ्जकता—

प्रथम उद्योत में ही कहा गया है—

सोऽर्थः तद्व्यक्तिसामर्थ्ययोगी शब्दश्च कश्चन ।

यत्नतः प्रत्यभिज्ञेयो तौ शब्दावौ महाकवेः ॥

अर्थात् महाकवि को प्रतीयमान अर्थ और उसको अभिव्यक्ति में समर्थ शब्द, दोनों को भली प्रकार से पहचानने का प्रयत्न करना चाहिये। इसका तात्पर्य यह है कि अर्थ को प्रतीयमानता को कोटि तक पहुँचाने के लिए व्यञ्जक-प्रयोग में अत्यन्त सावधानी की आवश्यकता है। कभी-कभी एक वर्ण का, एक पद विशेष का प्रयोग कविता में सौन्दर्य उत्पन्न कर देता है। वर्ण विशेष के प्रयोग से भी रस-रूप अर्थ की द्योतकता प्रभावित होती है। आनन्दवर्धन ने इस दृष्टि से भी रस पर विचार किया है। संस्कृत-काव्यशास्त्र की संपूर्ण परंपरा में रस का इस प्रकार से यह प्रथम और पूर्ण विवेचन है। 'रस' की अनिवर्चनीयता के गान लगभग सभी ने गाये हैं, पर कविता में वह कैसे प्राप्त किया जाय, इस व्यावहारिक पक्ष पर चिंतन करने की आवश्यकता कम समझी गई। आनन्दवर्धन ने रस के स्वरूप का ही व्यावहारिक चिंतन, मुही किया, वह काव्य में कैसे साकार हो, इस प्रक्रिया को भी स्पष्ट किया।

काव्य-वाक्य की लघुतम इकाई रूपिम (Allophone) है। आनन्दवर्धन ने रूपिम के दोनो भेदों (वद्ध और मुक्त) की रस-व्यञ्जकता में सार्थकता बतलाते हुए, रूपिम संधटना के दीर्घतम रूप प्रबन्धकाव्य की रस-व्यञ्जकता का विश्लेषण किया है।

वर्णों की रसद्योतकता—

वर्णों (Phoneme) का कोई अर्थ नहीं होता, 'चूँट-आदि-वर्ण स्वयं' में अर्थहीन हैं, परन्तु ये अर्थहीन वर्ण भी रस की द्योतकता में सहायक होते हैं। वर्ण यदि रसद्योतक में सहायक न होते तो 'सभी वर्णों से सभी रस द्योतित नहीं होते' ऐसा नहीं कहा जाता। यह देखा जाता है कि कुछ वर्ण रस विशेष में प्रयुक्त होकर ही सहायक होते हैं। 'रिफ' (र) के संयोग से युक्त 'प्', 'श्' और 'ट्' का अधिक प्रयोग गृहार रस में अपकर्षक होने में विरोधी समझा जाता है। परन्तु यही वर्ण वीर, वीरत्सादि में रस को दीप्त करते हैं। यदि वर्णों में रसद्योतकता न होती तो यह कैसे संभव होता। परन्तु अर्थद्योतकता और रसद्योतकता एक ही बात नहीं है। जो वर्ण अर्थ-द्योतक नहीं है वे भी रसद्योतक तो हो ही सकते हैं। इसका एक कारण यह है कि रस वाच्य नहीं होते, व्यंग्य होते हैं और व्यंग्य का प्रतीति के लिए व्यञ्जक के अर्थ-द्योतकत्व की अपेक्षा नहीं है। वद व्यञ्जक होना चाहिए, वाचक भले ही न हो।

आनन्दवर्धन ने वर्णपदादि का इसी दृष्टि से, रस व्यञ्जना में सहकारित्व माना है, मुख्य कारण तो विभावादि ही हैं ।

पद की द्योतकता

पद भी रस वा चानक हो सकता है । पद-मुक्त रूपिण भी हो सकता है और बद्ध भी । दोनों ही रस की व्यञ्जना में सहायक तत्व हैं, जैसे—

उरकम्पिनी भयपरिस्थतिताशुकान्ता,

ते लोचने प्रतिविश विधुरे क्षिपन्ती ।

कूरेण दादणतया सहसंय दग्धा,

धूमान्घितेन दहनेन न बोक्षितागति ॥

(काँपती हुई, भय से स्तब्धित पत्र वाली, उन नशा को सब दिशाओं में फैकती हुई, मुझको अत्यन्त निष्ठुर तथा धूमान्ध अग्नि ने देखा भी नहीं और निर्दयतापूर्वक एकदम जला ही गया ।)

उपयुक्त श्लोक में वासवदत्ता के भय के अनुभावों की प्रतीति 'उरकम्पिनी' पद से हो रही है । 'ते' पद उसके नेत्रों की स्वसवेद्यता, अनिर्वचनीयता आदि अनेक गुणों की स्मृति का द्योतक है, इस प्रकार रसाभिव्यक्ति का निमित्त है । वासवदत्ता का स्मृत सौन्दर्य, उदयन में शोक में विभाव बन गया है । आचार्य विश्वेश्वर ने लिखा है—'इस प्रकार 'ते' पद विशेष रूप से रसाभिव्यञ्जक होने से वहाँ शोक रूप स्थायि-भाव वाला कर्णरस प्रधानतया इस 'ते' पद से अभिव्यक्त हो रहा है । रसप्रतीति यद्यपि मुख्यतः विभावादि के द्वारा ही होती है, परन्तु व विभावादि ज्ञान बिना विशेष शब्द से असाधारण रूप से प्रतीत होत हैं तब वह पदघोरय ध्वनि होती है ।'

पदावयव की द्योतकता

आनन्दवर्धन ने जो उदाहरण पदावयव की द्योतकता दिखलाने के लिए दिया है उससे युक्त रूपिण की द्योतकता प्रकट होती है । पद की द्योतकता में उन्होंने 'ते' का द्योतकता माना है, इसे बद्ध रूपिण की द्योतकता का उदाहरण माना जा सकता है । पदावयव से सम्बद्ध उदाहरण यह है—

श्रीशयोगाप्रतबदनया सन्निधाने गुरुणा,

बद्धोत्कम्प कुचकलशयोर्मन्युमन्तनिगूह्य ।

तिष्ठेत्युक्त किमिव न तथा यत् समुत्सृज्य धाव्य,

भय्यासक्तमचक्षितहरिणीहारिनेत्रप्रिभागा ॥

(गुरुजना के समीप होने के कारण लज्जा से गिर झुकाने, कुचकलशों को कम्पित करनेवाले दुःस्वार्थ का हृदय में दबाये, बाँधू टनकाते हुए अक्षित हरिणी

के दृष्टिपात के समान हृदयार्क्यक नेत्रत्रिभाग जो मुख पर फैला हो क्या उसने 'तिष्ठ—(ठहरो) मत आओ ! नहीं कहा ।')

उपर्युक्त श्लोक में 'नेत्रत्रिभाग' एक पद है, इसमें 'त्रिभाग' की द्योतकता होने से इसे पदावयव द्योतकता कहा गया है । नायक का विरह नायिका के उस 'त्रिभाग' (कटाक्ष) का स्मरण कर घनीभूत हो जाता है । इस प्रकार 'त्रिभाग' भी विभावस्था को प्राप्त करता है ।

३. वाक्य द्योतकता के भी अनेक उदाहरण दिये जा सकते हैं । दो उदाहरण यहाँ प्रस्तुत हैं । वाक्य द्योतकता के दो रूप हैं—शुद्ध और अलङ्कार संकीर्ण ।

३ (अ) शुद्ध-वाक्य-द्योतकत्व

कृतककुपितैर्वाप्याम्भोभिः सदैन्यविलोकितैः,
अनमपि गता यस्य प्रीत्या धृतापि तथा अन्यया ।
नवजलधरस्यामाः पश्यन् दिशो भवतीं विना,
कठिनहृदयो जीवत्येव प्रिये स तव प्रियः ॥

(माता (कीशल्या) के उस प्रकार रोکنे पर भी (तथा अन्यया धृतापि), जिसकी प्रीति के कारण तुम (सीता), वन गई (यस्य प्रीत्या अनमपि गता), हे प्रिये ! तुम्हारा वह कठोर हृदय प्रिय (राम) (प्रिये तव स प्रियः कठिनहृदयः) अभिनव जलधरों से श्यामवर्ण दिशामण्डल को (नवजलधरस्यामा दिशः), कठिन क्रोधयुक्त, अश्रुपूर्ण और दीन नेत्रों से (कृतककुपितैर्वाप्याम्भोभिः सदैन्य-विलोकितैः) देखता हुआ जी रहा है (पश्यन् जीवति एव)

उपर्युक्त वाक्य सीता और राम के पुष्ट परस्परानुराग को अपने संपूर्ण स्वरूप से व्यक्त कर रहा है ।

३ (आ) अलङ्कार संकीर्ण वाक्य का द्योतकत्व

स्मरनवनदीपूरेणोढाः पुनगुरुतेतुभिः,
यदपि विघृतास्तिष्ठन्त्यारादपूर्णमनोरथाः ।
तदपि स्तिष्ठितप्रत्यैरंगैः परस्परमुन्मुखा
नयनवत्तिनीनालानीतं पिबन्ति रसं प्रियाः ॥

(काम रूप नूतन नदी की वाड़ में बहते हुए, गुरुजनरूप विहाल बाँधों से रोके गये, अपूर्णकाम प्रिय (प्रिय और प्रिया) यद्यपि दूर-दूर बैठे रहते हैं, परन्तु चित्रलिखित सट्टण अंगों से एक दूसरे को परस्पर देखते हुए, नेत्ररूप-कमलनाल द्वारा चाये जाते हुए रस को पीते हैं ।)

इस श्लोक में 'स्मर नव नदी' से रूपक आरम्भ हुआ और 'नयनतलिनी' से समाप्त, पर बीच में नायक-नायिका पर हस-हमिनी का आरोप न होने से रूपक पूर्ण नहीं हो पाया ।

सघटना

आनन्दवर्धन ने रीति को सघटना कहा है । काव्यशास्त्र की परंपरा में वामन का रीति संप्रदाय प्रसिद्ध है । वामन ने 'रीति' को काव्य की आत्मा प्रतिपादित किया है ।^१ रीति का लक्षण वामन के अनुसार 'विशिष्टपदरचना है, अर्थात् विशिष्ट पद-रचना ही रीति है ।'^२ 'विशेष' का अर्थ गुण स्वरूप है ।^३ इस प्रकार रीति का लक्षण होगा—

'गुणात्मक पदरचना' ।

वामन के अनुसार रीति तीन प्रकार की है—१ वैदर्भी, २ गौडी, ३ पाचाली । विदर्भ, गौड और पाचाल देश के कवियों के काव्य में विशेष रूप में प्रचलित होने के कारण ये नाम दिये गये हैं । वैदर्भी ओज, प्रसादादि समग्र गुणों से युक्त मानी गई है ।^४ गौडी^५ रीति ओज और कान्ति गुण वाली है । समासबहुल उग्र पदा का प्रयोग इसकी विशेषता है । माधुर्य और सौकुमार्य से युक्त पाचाली रीति है ।^६

'रीति' शब्द का सर्वप्रथम प्रयोग वामन ने ही किया है । दण्डी ने इसे मार्ग कहा है । आनन्दवर्धन ने रीति को सघटना कहा है, और दीर्घसमासा, असमासा तथा मध्यमसमासा नाम से इसके तीन प्रकारों का विवेचन किया है । आनन्दवर्धन का यह रीति-विवेचन रस के सदर्भ में है ।

(क) सघटना का स्वरूप

आनन्दवर्धन के अनुसार सघटना के तीन स्वरूप हैं—

(१) असमासा, (२) मध्यमसमासा, (३) दीर्घसमासा—

असमासा समासेन मध्यमेन च भूयिता ।

तया दीर्घसमासेति त्रिधा सघटनोदिता ॥^७

१ 'रीतिरात्मा काव्यस्य', काव्यालंकारसूत्र, अ० २ ६

२. काव्यालंकारसूत्र २ ७

३. यही २ ८

४ 'समग्रगुणा वैदर्भी' का० सू० २ ११

५ 'ओज कान्तिमतो गौडी,' २ १२

६ 'माधुर्यसौकुमार्योपपन्ना पाचाली,' २ १३

७ ध्व०, (आ० वि०), पृ० १६८

अर्थात् सर्वथा समासरहित, छोटे-छोटे समासों से युक्त और दीर्घसमासयुक्त, इस प्रकार संधटना तीन प्रकार की मानी गई है ।

वामनादि के मत का अनुवाद करते हुए आनन्दवर्धन लिखते हैं—‘गुणानाश्रित्य तिष्ठन्ती, माधुर्यादीन्, व्यनक्ति सा रसात् ।’ माधुर्य आदि गुणों के आश्रय से स्थित वह (संधटना) रसों को व्यक्त करती है । इस कारिका से गुणों और संधटना का सम्बन्ध प्रकट होता है । वामन ने रीति और गुणों में अभेद माना है । इस दृष्टि से ‘गुणानाश्रित्य’ की व्याख्या होगी—गुणान् आत्मभूतान् माधुर्यादिगुणान् आश्रित्य ‘अर्थात् अपने स्वरूपभूत माधुर्यादि गुणों के आश्रित स्थित’ । इस व्याख्या में संधटना के माधुर्यादि गुणों के आश्रितत्व-कथन को औपचारिक (गुणवृत्तिजन्य) मानना होगा ।

गुणानाश्रित्य की दूसरी व्याख्या के भी दो विकल्प हो सकते हैं । (१) संधटना-श्रया गुणाः (२) गुणाश्रया संधटना । इनमें से प्रथम विकल्प मट्ट लक्ष्मण का है जो गुणों को संधटना का धर्म मानते हैं । धर्म सर्वत्र धर्मों के आश्रित रहता है इसी नियम से गुणरूप धर्म, संधटनारूप धर्मों के आश्रित रहते हैं । संधटना ही गुणों का आधार है । इस मत के अनुरूप ‘गुणानाश्रित्य’ की व्याख्या होगी—‘आश्रयभूतान् गुणान् आश्रित्य’ ।

द्वितीय विकल्प ‘गुणाश्रया संधटना’ आनन्दवर्धन का मत है । इसके अनुसार ‘गुणानाश्रित्य’ का अर्थ होगा ‘गुणान् आश्रित्य’ अर्थात् गुणों के आश्रित रहनेवाली संधटना रसों को व्यक्त करती है ।

संधटना और गुण का अभेदत्व तथा गुण को संधटनाश्रित मानने का खंडन

गुण और संधटना को अभिन्न अथवा गुण को संधटनाश्रित मानने से गुणों का अनियतविषयत्व भी मानना होगा, क्योंकि संधटना में अनियतविषयत्व सिद्ध है परन्तु, गुणों का नियतविषयत्व तो प्रसिद्ध है । कर्षण और विप्रलम्भ में ही प्रसाद और माधुर्य का उत्कर्ष रहता है । रोद्र और अद्भुत में ही प्रधानतः ओज की स्थिति है । इसके अतिरिक्त माधुर्य, प्रसादादि गुण रस, भाव आदि विषयक ही होते हैं । इस प्रकार गुणों के विषय निश्चित नियमों के अनुकूल हैं । परन्तु, संधटना अनियतविषया है । दीर्घसमास रचना शृङ्गार में भी हो सकती है और रोद्रादि रसों में भी । इसी प्रकार समासरहित रचना रोद्रादि रसों में भी हो सकती है और शृङ्गार में भी । शृङ्गार में समासयुक्त रचना का यह उदाहरण है—

अनवरतनयनजलतलबनिपतनपरिमुपितपथलेखं ते ।

करतलनिपण्णमचले बदनमिदं कं न तापयति ॥

(हे अरसे ! निरन्तर अष्टुबिन्दुओं के गिरने से मिटी हुई पत्रावली वाला, हथेली पर रखा तुम्हारा पुस्त किसको सन्तुष्ट नहीं करता ।)

रोद्र में असमासा रचना का उदाहरण 'यो य शस्त्र' आदि पीछे दिया जा चुका है । अतः सघटना का अनियतविषयत्व सिद्ध होता है ।

यदि गुणों और सघटना में अभेद माना जायगा तो गुणों का भी अनियत-विषयत्व मानना होगा । गुणों को सघटना के आश्रित मानने पर भी यही दोष उत्पन्न होता है । अतः न तो गुणा और सघटना में अभेद माना जा सकता है और न गुणों को सघटनाश्रित ।^१

गुणों का वास्तविक आश्रय प्रधानभूत रस है । रस के अगभूत शब्द और अर्थ के आश्रित अलंकारादि रहते हैं । शीघ्र रूप से गुणों को शब्द और अर्थ का धर्म भी कहा जा सकता है पर इससे यह नहीं समझना चाहिये कि गुण और अलंकार में अभेद है । क्योंकि अनुप्रासादि में अर्थ की अपेक्षा नहीं होती पर गुणों की स्तुति के लिए व्यंग्यार्थ-विचार आवश्यक होता है । गुण, व्यंग्यविशेष के अभिव्यजक, वाच्यार्थ के प्रतिपादन में समर्थ शब्द के धर्म हैं । गुणों की शब्दधर्मता वैसे ही गीण कथन है जैसे आत्मा के धर्म शौर्यादि को उपचार में शरीर का धर्म कह दिया जाता है । इस प्रकार गुणों को, उपचार से ही सही, शब्द का धर्म कहने से सघटनाश्रित गुण माननेवालों के निम्नलिखित तर्क उत्पन्न होते हैं ।

(१) यदि गुण को उपचार से भी शब्दाश्रित मान लिया तो एक प्रकार से वे सघटनाश्रित ही हो गए । क्योंकि असघटित पद तो वाचक होते नहीं । वाच्य प्रतिपादन सामर्थ्य तो प्रवृत्ति-प्रत्यय के योग से सघटित शब्द में ही रहती है, तब क्यों न, उपचार से ही सही, गुणों को सघटना का धर्म मान लिया जाय ।

परन्तु आनन्दवर्धन इस तर्कणा को स्वीकार नहीं करते, क्योंकि वे अवाचक, अर्थहीन वर्णों में भी श्रोतव्यता प्रतिपादित करते हैं, इसलिए, प्रवृत्ति-प्रत्यय युक्त सघटना में ही श्रोतव्यता मानने का प्रश्न नहीं उठता —

(१) 'नैवम् । वर्णपदव्यंग्यत्वस्य रसादीनां प्रतिपादित्वात् ।'^२

(२) रसामिव्यक्ति के लिए वाच्यार्थ की अपेक्षा है, वाचकत्व सघटित शब्द-रूप वाच्य में ही होता है और जहाँ वाचकत्व है वही उपचार से मायुर्वादि गुणों की

१. 'तस्मान्न सघटनास्वरूपा न च सघटनात्पन्ना गुणा'

ध्व०, (आ० वि०), पृ० १७८

२ ध्व०, (आ० वि०), पृ० १७३

स्थिति है । इस प्रकार माधुर्यादि गुण भी उपचार से वाक्यरूप संघटना के धर्म हुए ।

गुण को संघटनाश्रित मानने के उपर्युक्त तर्क के स्रष्टन में आनन्दवर्धन ने कहा है, यदि दुर्जनतोपन्याय से रस को वाक्यव्यंग्य मान भी लिया जाय, तो भी कोई नियत संघटना तो किसी रस-विशेष का आश्रय होती नहीं, अतः अनियतसंघटना वाले व्यंग्य विशेष से अनुगत शब्द को ही गुण का आश्रय मानना चाहिये, संघटना को नहीं ।

उपर्युक्त समाधान में पुनः एक शंका उठती है कि भले ही माधुर्य) अनियत-संघटनाश्रित हो पर ओज तो नियतसंघटनाश्रित ही है—उसके लिए तो दीर्घसमासा संघटना नियत है । इस शंका के उत्तर में आनन्दवर्धन का मत है कि—ओज असमासा संघटना में नहीं हो सकता, यह प्रसिद्धिमात्र ही है, क्योंकि असमासा रचना में 'ओज' के उदाहरण दिये ही जा चुके हैं । रोद्रादि रसों को प्रकाशित करने वाली काव्य की दीप्ति का नाम ही ओज है, यदि यह दीप्ति असमासा संघटना में भी रहे तो दोष ध्या है । समासरहित रचना से ओज-प्रकाशन में सहृदयों को अचारुत्व का अनुभव तो होता नहीं है ।

इस प्रकार यह निर्धारित हुआ कि गुण संघटना के धर्म नहीं है । उपचार से उन्हें शब्दों का गुण अवग्रह कहा जा सकता है । उपर्युक्त सम्पूर्ण तर्कणा में एक ही बात तथ्य की है कि संघटना अनियतविषया होती है और गुणों का विषय नियत है । किन्तु, आनन्दवर्धन यदि उपचार से गुणों को शब्दधर्म मानते हैं तो उपचार से गुणों को वाक्य, अतः संघटना का धर्म भी माना जा सकता है । इसलिये यही कहा जाना समीचीन है कि गुण संघटना पर आश्रित नहीं है—गुण रस के धर्म हैं । रसानुत्पन्न गुणों को व्यक्त करने के लिए विशेष शब्दों की योजना को जाती है—अतः उपचारतः वे शब्द के धर्म भी कहे जा सकते हैं ।

वस्तुतः गुण चित्तवृत्तिस्वरूप है, पर इतना कहने से गुणों का व्यवहार्य रूप नहीं उभरता, इसीलिये आनन्दवर्धन ने गुण को शब्दों से उपचारतः जोड़ा है । कवि का चित्तवृत्ति रूप गुण शब्दों के द्वारा ही व्यक्त होता है, यह गुण उसके भाव अथवा अनुभूति के अनुरूप है इसलिए उस पर आधृत है । शब्दों से व्यक्त गुण कविता के पाठक (सहृदय) में चित्तवृत्तियों को उद्दिष्ट करते हैं और सहृदय कवि की अनुभूति का स्वयं अनुभव करता है—यही रसानुभूति है ।

इस प्रकार गुणों का नियतविषयत्व सिद्ध है । यदि संघटना के समान गुण में भी कही अनियतविषयत्व दिखलाई पड़े तो उस संघटना को दूषित मानना चाहिये । परन्तु 'यो यः शब्द' वादि श्लोक में संघटना का अनियतत्वविषयत्व है, यदि यह

द्रूपित है तो सहृदय को अचाक्ष्व की प्रतीति क्यों नहीं होती ? इसका समाधान यह है कि कवि के प्रतिभा-बल में दूर जाने के कारण यह अचाक्ष्व प्रतीत नहीं होता ।

काव्य में दोष दो प्रकार से उत्पन्न होते हैं—

(१) कवि की अव्युत्पत्तिवृत्त

और (२) कवि-अशक्तिवृत्त

वर्णनीयवस्तु को नव-नव ढंग से वर्णन करने वाली कवि-प्रतिभा की शक्ति कहते हैं और शक्ति के अनुसार वस्तु के पौर्वापर्य विवेचन की शक्ति को व्युत्पत्ति कहते हैं । इनमें से अव्युत्पत्ति दोष कभी-कभी शक्ति के कारण प्रतीत नहीं होता । परन्तु अशक्तिवृत्त दोष तो तुरन्त प्रतीत होता है । उदाहरण के लिए कालिदासवृत्त उत्तमदेवताविषयक प्रसिद्ध ममोग शृङ्गारादि के वर्णनो को लिया जा सकता है । इस प्रकार का ममोग-वर्णन अनुचित समझा जाता है, परन्तु कालिदास की शक्ति के कारण इन वर्णनो में यह दोष प्रतीत नहीं होता ।

सघटना के नियामक तत्त्व

आनन्दवर्धन के अनुसार सघटना का नियामक तत्त्व । वक्ता और वाच्य का औचित्य ही है ।

वक्ता या तो वक्ता हो सकता है अथवा कविनिबद्ध । कविनिबद्धवक्ता के भी रसभाव की दृष्टि से दो भेद किए जा सकते हैं - (१) रस भावसहित और (२) रस-भावरहित । रस वचनायक में भी रह सकता है, प्रतिनायक में भी और पीठनर्द में भी ।

वाच्यार्थ ध्वनिरूप भी हो सकता है, रस का अंग हो सकता है अभिनेयार्थरूप भी हो सकता है ।

जब कवि अथवा कविनिबद्ध वक्ता रसभावसहित हो तो सघटना की स्वतन्त्रता है, परन्तु जब कवि अथवा कविनिबद्धवक्ता रस-भावसहित हो तो सघटना असमासा, मध्यम समासा अथवा दीर्घसमासा ही होगी चाहिये । कर्ण और विप्रलम्भ शृङ्गार में असमासा सघटना ही उचित है । कर्ण और विप्रलम्भ शृङ्गार कोमल रस हैं, इनकी प्रतीति में दीर्घसमासा रचना बाधक होगी । दीर्घसमास की विच्छेद किये बिना अर्थ स्पष्ट नहीं होगा और शब्द अथवा अर्थ की क्रिचित् भी अस्पष्टता रसप्रतीति को शिथिल कर देगी ।

इसी प्रकार रौद्रादि रसों में दीर्घसमासा रचना ही उपयुक्त होती है । प्रसाद नामक गुण सभी सघटनाओं में आवश्यक है । प्रसाद के अभाव में समासरहित रचना भी कर्ण और विप्रलम्भ की अभिव्यक्ति में अक्षम होगी ।

यद्यपि आनन्दवर्धन ने संघटनानियामक के रूप में वक्ता और वाक्य का परिगणन किया है, परन्तु इनके विवेचन से स्पष्ट है कि वस्तुतः संघटना नियामकत्व रस में ही है। इस प्रकार आनन्दवर्धन ने संघटना (रीति) का रस के तन्मूर्ध में व्याख्यान किया है।

विषय की दृष्टि से भी संघटना के नियामक-वृत्तों का जल्लेख किया जा सकता है। काव्य के मुक्तक, प्रबन्ध आदि भेदों के आधार पर संघटना के भी भेद हो जाते हैं—

विषयाश्रयमप्यन्यदौचित्यं तां नियच्छति ।

काव्यप्रभेदाश्रयतः स्थिता भेदवती हि सा ॥

‘अर्थात् विषयाश्रित औचित्य भी उसका नियन्त्रण करता है, काव्य-प्रकारों के भेद से संघटना भी भेदवती हो जाती है।’

काव्य के अनेक प्रकारों का वर्णन सस्कृत, प्राकृत और अपभ्रंश में मिलता है, जैसे—

१. मुक्तक, स्वयं में परिपूर्ण स्फुट श्लोक जैसे अमरक शतक, गायसत्तगती, आर्यासत्तगती आदि में। मुक्तक में संघटना रसाश्रित ही होगी। मुक्तक के भी अनेक भेद हैं, कुछ का वर्णन यहाँ दिया जा रहा है—

(क) सन्दातितक में एक क्रिया का अन्वय दो श्लोकों में होता है। इसकी तथा विशेषक, कुलक और कलापक की संघटना मध्यम समासा तथा दीर्घ-समासा होती है।

(ख) विशेषक में एक क्रिया का अन्वय तीन श्लोकों में होता है।

(ग) कलापक में चार श्लोकों का एक साथ अन्वय होता है।

(घ) कुलक में पाँच या पाँच से अधिक श्लोक एक साथ अन्वित होते हैं।

२. पर्यायबन्ध : एक विषय का वर्णन करनेवाला प्रकरण पर्यायबन्ध कहलाता है। प्रायः इसमें असमासा अथवा मध्यम-समासा संघटना का विधान है।

३. परिकया : धर्म, अर्थ, काम और मोक्ष इन पुरुषार्थ चतुष्टयों में से एक के सम्बन्ध में बहुत-सी कथाओं का संग्रह परिकया कहलाता है। इसमें संघटना की स्वतन्त्रता है, क्योंकि कथाओं का वर्णन होने से रसादि का आग्रह नहीं होता।

४. खण्डकथा : किसी दीर्घ कथा के एक अंग का वर्णन खण्डकथा में होता है।

५ सकलकथा सम्पूर्ण इतिवृत्त का कथन सकलकथा में होता है ।

६ सर्गबन्ध (महाकाव्य) में रस के अनुसार सघटना का निर्णय होता है ।

७ अग्निनेयार्थ—(नाटक) में भी रस-योजना ही सघटनानियामक है ।

८ आस्थायिका उच्छ्वासो में विभक्त, वक्ता-प्रतिवक्ता युक्त कथा को आस्थायिका और इनसे रहित को कथा कहा जाता है ।

कथा

आस्थायिका और कथा की सघटना के विषय में भी औचित्य को ही नियामक हेतु मानना चाहिये । अर्थात् गद्य रचना में भी यदि वक्ता (कवि) अथवा कविनिर्गद वक्ता रस-भाव सहित है तो रस के अनुसार सघटना होनी चाहिये । यदि ऐसा नहीं है तो स्वतन्त्रता है । विषय की दृष्टि में आस्थायिका में मध्यमसमाप्ता अथवा दीर्घ-समाप्ता सघटना होनी चाहिये क्योंकि विकटबन्ध से, कठिन रचना से गद्य में सौन्दर्य आ जाता है । ऐसा प्रतीत होता है कि गद्य के उपर्युक्त विवेचन के समय आनन्दवर्धन की दृष्टि में बाणभुक्त कादम्बरी आस्थायिका रही होगी ।

कथा में कठिन रचना होने पर भी रसौचित्य के अनुसार सघटना होनी चाहिये । वस्तुतः रसौचित्य ही सर्वत्र सघटनानियामक है । इतना रस विवेचन करने के पश्चात्, वक्ता, वाक्य और विषय को नियामक कहते हुए भी आनन्दवर्धन पुनः कहते हैं—

‘रसबोधोक्तमौचित्य भाति सर्वत्र सत्प्रियता ।’^१

अर्थात् रसबन्ध में कवि औचित्य का आश्रय लेने वाली सघटना ही सर्वत्र शोभित होती है ।

नाटक में नियमित असमाप्ता रचना होनी चाहिये । क्योंकि दीर्घसमाप्ता अथवा मध्यमसमाप्ता रचना होने पर सामाजिक को उसका अर्थ समझने में कठिनाई होगी, फलतः रसामिव्यक्ति शिथिल होगी ।

प्रबन्ध-व्यञ्जकता

प्रबन्धकाव्य में रसादि के प्रकाशन के विषय में आनन्दवर्धन ने विस्तार से पाँच योजनाओं का विवेचन किया है—

१ विभाव, स्थायी भाव, अनुभाव और सचारियों के औचित्य से सुन्दर ऐतिहासिक अथवा कल्पनाप्रभूत कथाशरीर का निर्माण—

विभावानुभावसंचायोचित्यचारुणः ।

विधिः कथाशरीरस्य वृत्तस्थोत्प्रेक्षितस्य वा ॥^१

वृत्त का सात्पर्य पूर्वघटित अथवा ऐतिहासिक है तथा उत्प्रेक्षित का काल्पनिक । विभावो के औचित्य लोक तथा भरत के नाट्यशास्त्र में प्रविष्ट है, जैसे कथानायक कुलीन हो इत्यादि । पात्र की प्रकृति—उत्तम, मध्यम, अवम अथवा दिव्य—के अनुकूल भाव का औचित्य होना चाहिये । इसका सात्पर्य यह है कि मनुष्य पात्र में देवताओं जैसा उत्साह दिखलाना अथवा देवपात्रों को मानव जैसी प्रकृति दिखलाना अनौचित्य होगा । मनुष्य राजा के प्रसंग में सात-समुद्र पार करने के उत्साह का वर्णन अनुचित ही होगा । अतः स्थायीभाव का निबन्धन पात्र की प्रकृति के अनुरूप होना चाहिये । अनौचित्य रसभंग का सबसे बड़ा कारण है, अतः औचित्य का अनुसरण करना चाहिये वही रस का मूल रहस्य है—

अनौचित्यादृते नान्यद् रसभंगस्य कारणम् ।

प्रसिद्धौचित्यवन्धस्तु रसस्योपनिषत् परा ॥^२

भरत ने इसीलिए नाटक में प्रख्यात कथावस्तु और प्रख्यात उदात्त नायक आवश्यक माना है । प्रख्यात होने के कारण कवि को कोई भ्रम नहीं होता ।

जैसे उत्साह स्थायीभाव के वर्णन में औचित्य की अपेक्षा है वैसे रति-भाव के निबन्धन में औचित्य का ध्यान रखना परमावश्यक है । संभोग के दृश्यों को दिखलाना जैसे नाटक में वर्जित है, वैसे ही काव्य में भी उसका वर्णन असम्भवता दोष होगा । अतः इसमें औचित्य का निर्वाह अनिवार्य है । फिर शृङ्गार केवल मुरतवर्णन रूप ही तो नहीं है, उसके और अनेक रूप हैं, उत्तम प्रकृति के पात्रों में उनका वर्णन करना चाहिये । इसी प्रकार अनुभावो के वर्णन में औचित्य का निर्वाह करना रसव्यञ्जना के लिये अपरिहार्य है ।

ऐतिहासिक कथावस्तु में से रसपूर्ण अंशों को ही ग्रहण करना चाहिये । कल्पित कथावस्तु में अधिक सावधान रहने की आवश्यकता है । थोड़ी भी असावधानी कवि के अभ्युत्पत्तिकृत दास को प्रक्षिप्त करेगी । अतः कल्पित कथावस्तु का निर्माण इस प्रकार किया जाना चाहिये कि यह सब को रसपूर्ण प्रतीत हो । यह विभावो के औचित्य का भलोभाति अनुसरण करने पर ही सम्भव है । ऐतिहासिक कथा में रस-विरोधिनो स्वेच्छा कल्पना का प्रयोग रस-विघातक होता है ।

१. ध्व०, (आ० वि०), पृ० १८८

२. ध्व०, (आ० वि०), पृ० १६०

२ ऐतिहासिक कथा के रस-विरोधी प्रसंग को त्याग कर अपनी कल्पना से रसोचित प्रसंग का आवलन—

इतिपुत्तवशायातां त्यक्त्यान्नुगुणां स्थितिम् ।

उत्प्रेक्षाम्पतराभीष्टरसोचितकथोदय ॥^१

अर्थात् ऐतिहासिक इतिवृत्त की ऐतिहासिकता से प्राप्त भी, अभीष्ट रस के प्रतिवृत्त स्थिति को त्यागकर, अभीष्ट रस के अनुकूल, कल्पना से कथा का निर्माण करना चाहिए । उदाहरणार्थ 'अभिज्ञान साकुन्तलम्' में जैसा शकुन्तला का प्रत्याख्यान वर्णित है वैसा इतिहास में नहीं है, पर कालिदास ने अभीष्ट रस के अनुकूल स्थिति का निर्माण अपनी कल्पना से किया है । अतः कथा में अभीष्ट रस के विपरीत स्थल हो तो उन्हें छोड़कर अपनी कल्पना से सूत्रन कथा का निर्माण करना चाहिये ।

३ प्रबन्ध में रसव्यञ्जनम्ब का तीसरा हेतु है—नाट्यशास्त्रोक्त, मुक्त, प्रतिमुख, गर्भ, विमर्श और निर्वहण आदि पाँच सन्ध्या और सन्ध्या का रसानुरूप प्रयोग । यह प्रयोग शास्त्रनिर्दिष्ट नियमों का पालन करने की दृष्टि में ही नहीं होना चाहिये बल्कि रसानिष्पत्ति के उद्देश्य में इनका समावेश किया जाना चाहिये ।

संप्रसङ्गस्यगपटन रसानिष्पत्त्यपेक्षया ।

न तु केवलस्य शास्त्रस्थितिसम्पादनेच्छया ॥^२

४ कथा के बीच बीच में रस का उद्दीपन तथा प्रशमन तथा प्रधानरस के विच्छिन्न होने पर उसका पुनः अनुसन्धान ।

उद्दीपनप्रशमने यथावसरमन्तरा ।

रसस्यारम्भविश्रान्तेरनुसन्धान मग्न ॥^३

५ प्रयोग की पूर्ण शक्ति होने पर भी रस के अनुरूप ही अलङ्कार प्रयोग ।

'अलङ्कृतीनां शक्तावध्यानुसन्धेयं योजनम्' ।^४

समर्थ कवि भी कभी-कभी अलङ्कार-रचना में मग्न हो जाते हैं और रसबंध को उपेक्षित कर देते हैं, इसलिए यह कहा गया है कि अलङ्कार-रचना की शक्ति होने पर भी उसके प्रयोग में कवि को रसानुरूपता का ध्यान रखना चाहिये ।

१ यही, पृ० १८८

२ ध्व०, (आ० वि०), पृ० १८८

३ यही

४ यही

अध्याय चतुर्थ

रस-विरोध, अंगीरस, शांतरस और भाव-सम्पदा का समाहार

रस-विरोध और उनका परिहार

काव्य में रस प्रतीयमान अर्थ के रूप में रहता है—यहाँ रस सहृदय की भावसे साक्षात्कारार्थिका प्रतीति द्वारा अनुभूत होता है। यदि काव्य में प्रतीयमान रस निर्विघ्न नहीं है तो उसकी प्रतीति भी निर्विघ्न नहीं होगी। अतः कवि के लिए आवश्यक हो जाता है कि वह प्रयत्नपूर्वक रसप्रतीति में व्याघात उत्पन्न करने वाली परिस्थितियों का परिहार करे। आनन्दवर्धन ने इसी स्थिति की कल्पना कर ली है—

प्रबन्धे मुक्तके वापि रसादीन् वन्धुमिच्छता ।

यत्नः कार्यः सुमतिना परिहारे विरोधिनाम् ॥

(प्रबन्धकाव्य में अथवा मुक्तककाव्य में) (प्रबन्धे मुक्तके वापि) रसादि का निबन्धन करने की इच्छावाले (रसादीन् वन्धुमिच्छता), बुद्धिमान को (सुमतिना) विरोधियों के परिहार में यत्न करना चाहिये, अतः विरोधियों परिहारे कार्यः) ।

आनन्दवर्धन ने रस-निबन्धन की प्रक्रिया में विरोध उत्पन्न करनेवाले पाँच कारणों का विवेचन किया है :

(१) मुख्य रस के विरोधी रस से सम्बन्ध बिभावादि का ग्रहण—विरोधिरस-सम्बन्धिविभावादिविरोधः) इसका तात्पर्य यह है कि प्रबन्ध अथवा मुक्तक में कोई एक रस मुख्य होता है। यदि उस मुख्य रस के विरोधी रस के बिभावादियों का निबन्धन उस रस के साथ किया गया तो रस की प्रतीति में व्याघात होगा। उदाहरणार्थ कवि शांत रस के बिभावादि का वर्णन कर रहा है और तुरन्त बाद ही शृङ्गार रस के बिभावों का वर्णन प्रारम्भ कर देता है तो सहृदय की शान्तरस-प्रतीति में बाधा होगी। शान्त और शृङ्गार का नित्य विरोध होने से ऐसा वर्णन दोषपूर्ण होगा।

इसी प्रकार विरोधी रस के व्यभिचारी भावा का ग्रहण भी रस-विपातक होता है। जैसे प्रियतम के प्रति वृषित कामिनिधा के प्रसंग में यदि यह कहा जाय कि यह सुन्दर शरीर अथवा जीवन नाशवान है, अन्ततः सभी को मरना है, वयो समय व्यर्थ करती हो, मान जाय आदि, तो यह रसानुकूल वचन नहीं होगा। कविराज विश्वनाथ^१

॥ इसका उदाहरण—

‘मान भा बृद्ध तन्वगि शात्वा यौवनमस्मिन्मृ’

अर्थात् ‘तन्वगि ! यौवन अस्मिन् है, यह जानकर मान छोड़ दो। प० राम दहिन मिश्र ने ‘वचन’ की कविता का उदाहरण दिया है—

इस पार प्रिये मयु है तुम हो,

उस पार न जाने क्या होगा^२।

वचन की उपर्युक्त-कविता पक्ति में ‘उस पार’ का चिन्तन शान्त रस का विभाज है, पर प्रथम पक्ति शृङ्गार भाव की व्यञ्जक है। इस प्रकार यहाँ शृङ्गार और शान्त, परस्पर विरोधी रसा के विभावा का निबन्धन साथ साथ हुआ है।

(२) (रस से) सम्बद्ध होने पर भी अन्य वस्तु का अधिक विस्तार से वर्णन—(विस्तरैर्भावितस्यापि वस्तुनोऽन्यस्य वर्णनम्)—इसका तात्पर्य यह है कि रस-से सम्बद्ध, पर उसमें निहित वस्तु का अधिक विस्तार में वर्णन रस-विषमक होता है। वास्तव में आनन्दवर्धन रस की अत्यधिक महत्वपूर्ण मानते हैं—रस-प्रतीति में अन्य कोई प्रतीति नहीं हो सकती। यदि अन्य वस्तु की प्रतीति होती है तो रसानुभूति में बाधा होगी। उदाहरण के लिए नायक नायिका के पर्वत विहार के वर्णन का शृङ्गारमय प्रसंग है, यदि इस प्रसंग में कवि पर्वत के सौन्दर्य का विस्तारपूर्वक वर्णन करने लग जाय तो रस प्रतीति में बाधा होगा। भम्मट ने इसको ‘अगस्याप्यतिविस्तृति’ दोष कहा है। यहाँ अग के अतगत वस्तु और पात्र का भी समावेश है। भम्मट ने इस प्रसंग में ‘हृषीकेशध’ काव्य में हृषीकेश के त्रियाकलापा के वर्णन को उदाहरण का में निर्दिष्ट किया है। कविराज विश्वनाथ ने ‘किराताकुंभायम्’ के आखिरी संग में मुरागाजी के विलास-वर्णन को इस दोष का उदाहरण कहा है। मच यह है कि अग रूप में निबद्धनीय रस, वस्तु अथवा पात्र जब अगो रूप में वर्णन किया जान लगे या उसका वर्णन ऐसा हो कि अगो रस उसका समक्ष फीका लगने लगे तो द अपूर्ण अथवा रसविरोधी ही कहा जायगा। परन्तु, यह वर्णन यदि औचित्य की सीमा में हो तो मुख्य रस का उत्कर्ष हेतु होगा।

(३) अनवसर में रसों को विच्छिन्न करना अथवा अवसर न होने पर भी विस्तार करना (अकाण्ड एव विच्छित्तिरकाण्डे च प्रकाशनम्) — अनवसर में रस को विच्छिन्न करने का स्पष्टीकरण स्वयं आनन्दवर्धन ने इस प्रकार किया है। कवि किसी नायक का ऐसी नायिका से प्रेम-वर्णन करता है जो स्वयं भी उसे चाहती है—प्रेम पुष्ट होता हुआ भी दिखलाया गया है—अब यदि कवि उनके समागम के उपाय का आयोजन करने के स्थान पर किसी अन्य व्यापार का वर्णन करने लगे तो सहृदय को ऐसा प्रतीत होगा जैसे भाव अपनी चरमसीमा तक पहुँचते-पहुँचते रुक कैसे गया ? बाधा क्यों हो गई ?

मम्मट ने इसे 'अकाण्डे द्वेदः' दोष कहा है, तथा महावीरचरित के द्वितीय अङ्क से, राम-परशुराम संवाद का उदाहरण दिया है, जब राम और रस के चरम बिन्दु पर कहते हैं—'मैं कंकन खोलने जा रहा हूँ।' तो रस प्रतीति में बाधा होती है। परन्तु इस स्थिति का कलात्मक प्रयोग भी किया जा सकता है जैसा डॉ० नगेन्द्र ने^१ निर्देश किया है—'काव्य में जहाँ कवि नाटकीय प्रभाव उत्पन्न करना चाहता है इस प्रकार के प्रयोग प्रायः चमत्कार की बुद्धि करते हैं।' परन्तु कलात्मक प्रयोग का जो उदाहरण रामचरितमानस से दिया गया है, वह कुछ और ही प्रकार का है—

'आइ गये हनुमान जिमिकरुणा मर्ह वीर रस'

यह परिस्थिति की अपेक्षा से कहा गया है—करुणा के वातावरण में जैसे एकाएक उत्साह आ जाय वैसे ही लक्ष्मण के वियोग में दुखी श्री राम और वानर समाज में, हनुमान के जाने से उत्साह छा गया। यहाँ 'करुणा' और 'वीर' लाक्षणिक प्रयोग हैं।

अनवसर में रस-प्रकाशन भी रस की स्थिति है। जैसे, नाना वीरों के विनाशक कृत्यप्रलय के समान भीषण संग्राम के प्रारम्भ हो जाने पर विप्रलम्भ शृङ्गार के प्रसंग के बिना और बिना किसी उचित कारण के रामचन्द्र सरणि देवपुरुष का भी शृङ्गार-कथा में पड़ जाने का वर्णन करने में।^२

मम्मट ने इस प्रसंग में 'वैर्षासंहार' नाटक के द्वितीय अङ्क में महामारुत का युद्ध प्रारम्भ हो जाने पर दुर्बोधन और भानुमती के शृङ्गार वर्णन का उदाहरण दिया है। लोक में भी इस औचित्य का पालन करना अपरिहार्य है।

१. डॉ० नगेन्द्र, रस-सिद्धान्त, पृ० २६६.

२. पृ०, (आ० वि०), पृ० २१५

इतिहास-कथात्रा के निम्नमे भी अङ्ग और अङ्गी का ध्यान रखना आवश्यक है, ऐसा न करने पर दोष स्वाभाविक है।

(४) परिपुष्ट रस का भी पुन पुन उद्घोषन दिखलाना—(परिपोष गतस्यापि पौन पुन्येन दोषनम्) आनन्दवर्धन का कथन है कि 'अपने विभावोदि से परिपुष्ट और उपमुक्त रस, बार-बार स्पर्श करने से मुरझाये हुए पुष्प के समान मलिन हो जाता है।' मम्मट ने इसे 'दाति पुन पुन' कहा है। डॉ० गोन्द न प्रियप्रवास के कतिपय संगों में विप्रनम की पुन-पुन दाति का संकेत किया है। वस्तुतः रसपूर्ण स्थिति का भी पुन-पुन कथन उम नारस बना देता है। परिपुष्ट रस की बार-बार दाति दिखलाना में उसका आवर्पण समाप्त हो जाता है, चमत्कार की हानि होती है।

(५) व्यवहार का अनौचित्य (वृत्त्यनौचित्यम्) — जैसे नायक के प्रति किनी नायिका का उक्ति हास भाव जिना स्वयं सम्भोगाभिलाषा-कथन। इस प्रकार का कथन अनुचित है, अतः यह व्यवहार का अनौचित्य कहलाता है। हमने अतिरिक्त भारती, वैशिकी आदि वृत्तियाँ का विविध में निबन्धन भी रस विरोध का हेतु होना है। भरत ने नाट्य शास्त्र में वैशिकी, सारथती, भारती और चारमटो इन पाँच वृत्तियों के लक्षण दिये हैं, इनके प्रयोग की पृथक्-पृथक् स्थितियाँ हैं। अनवसर में इनका प्रयोग अनौचित्य का कारण होता है।

इस प्रकार आनन्दवर्धन ने पाँच रस-विरोधी स्थितियों का निर्देश किया है। संस्कृत काव्यशास्त्र की रस-विरोध-विवेचन-परम्परा में यही पाँच विस्तृत होकर परिगणित होते रह। मम्मट ने इन्हे रस-दोष के नाम से स्वीकार किया है।

व्यभिचारि-रस-स्यापिभावानां शब्दवाच्यता ।

कष्टरूपनया व्यक्तिरनुभावविभावयो ॥

प्रतिकूलविभावोदिष्टो दीप्ति पुन पुन ।

अक्राण्डे प्रयनच्छेदो अगत्याप्यतिविस्तृति ॥

अगिनोऽनुसंधान प्रवृत्तीना विपर्यय ।

अनगत्याभिधान च रसे दोषा स्युरीदृशा ॥

मम्मट के इस रसदोष परिगणन में तीन अधि है—

(१) व्यभिचारि—रस और स्यापिभावों की शब्दवाच्यता। अर्थात् रस भाव आदि स्वशब्द वाच्य नहीं होते, रसादि सदैव व्यंग्य होते हैं। अतः रस आदि का शब्दशः प्रयोग नहीं किया जाना चाहिये जैसे 'एव वादिनि देवर्षो' आदि श्लोक में

पार्वती की लज्जा उसके अनुभावों से ही प्रकट हो जाती है, लज्जा भाव वहाँ व्यंग्य है। स्वशब्द से कथित होकर रसादि में भावोत्प्रेरण की सामर्थ्य नहीं रहती। रसादि की प्रतीति तो विभावमुखेन ही होती है। डॉ० नगेन्द्र ने इस दोष के उदाहरण-स्वरूप साकेत से कुछ पंक्तियाँ दी हैं—

सीता भी नाता तोड़ गई,
इस वृद्ध ससुर को छोड़ गई।
छमिला वह कौ थड़ी सहन,
किस भाँति करूँ मैं शोक सहन ?

इस उद्धरण में 'शोक' का लघु कथन मात्र है। सहृदय को भी रसात्मक प्रतीति नहीं होती।

परन्तु अनेक स्थल ऐसे भी होते हैं जहाँ रस, भावादि का स्वशब्द कथन दोष-पूर्ण नहीं लगता। डॉ० नगेन्द्र ने कामायनी का यह उदाहरण दिया है—

प्रलय में भी बच रहे हम, फिर मिलन का मोद,
रहा मिलने को यचा सून जगत की गोद।
ज्योत्स्ना सी निकल आई ! पार कर नीहार,
प्रणय-विधु है सड़ा नभ में लिपे तारक-हार। (का० प्र० सं० पृ० ६२)

'कामायनी' के उपर्युक्त छन्द में 'प्रणय' का स्वशब्द से कथन है, परन्तु इसमें दोष प्रतीत नहीं होता। इन पंक्तियों को रस-हीन नहीं कहा जा सकता। अतः सर्वत्र रस, स्थायी और व्यभिचारी भावों का शब्दज्ञः कथन दोष नहीं होता।

(२) मम्मट ने विभावों की कष्ट कल्पना को भी दोष कहा है। इसका तात्पर्य यह है कि रसादि के विभावों की स्पष्ट प्रतीति होनी चाहिये। यदि विभावों का वर्णन स्पष्टतः नहीं है तो सहृदय निर्णय ही नहीं कर पायेगा कि विभाव किस स्थिति के द्योतक है, जैसे—

उठति गिरति फिर-फिर उठति, उठि-उठि गिरि-गिरि जाति।
कहा करों कासे कहों, क्यों जीवें यह राति ॥

इन पंक्तियों में यह शङ्क नहीं होता कि नायिका की यह दशा किस कारण से है। विरह और साधारण व्याधि दोनों में ही यह स्थिति सम्भव है। अतः विभावों का निश्चित और स्पष्ट कथन रसादि की प्रतीति के लिए आवश्यक है।

(३) अङ्गी रस का अननुसन्धान। अर्थात् कवि को इस बात का सतत प्रयत्न करना चाहिये कि प्रधान रस विरोधित होता प्रतीत न हो।

उपर्युक्त विवेचन से स्पष्ट है कि ससृष्ट काव्यशास्त्र में रस-दोष-विवेचन का आधार आनन्दवर्धनश्रुत रस-विरोध प्रकरण ही है। निष्कर्षित आनन्दवर्धन ने^१ कहा है—

१ मुक्तियों के व्यापार के मुख्य विषय रमादि हैं, अतः रसादि के निबन्धन में वक्तियों को प्रमादरहित रहकर प्रयत्न करना चाहिए।

२ 'कविता की भीमता', कवि के लिए सबसे बड़ा अपराध है। ऐसे कवि को यश नहीं मिलता।

३ यदि पूर्वकाल में रस-विरोध परिहार के नियमों को भग कर काव्य-रचना करने वाले कवि हो गये हैं तो उन्हें उदाहरण मानकर भी नियम भग नहीं करना चाहिए।

४ जो नीतिनिर्देश ऊपर किये गये हैं, वे महाकवियों के अनुसार ही हैं।

४-२ विरोधी रसों के निबन्धन का नियम

काव्य में विरोधी रसों के निरूपण से दोष का कथन इसलिये किया गया है कि इससे प्रधान रस के निर्वाह में बाधा उत्पन्न होती है। यदि प्रधान रस वस्तुतः प्राप्त हो चुका हो तो विरोधी रसों के निबन्धन में भी कोई दोष नहीं है। विरोधी रसों का यह निबन्धन दो प्रकार से हो सकता है, (१) वाच्य रूप से अथवा (२) अर्थ रूप से।

विवक्षिते रसे सव्यप्रतिष्ठे तु विरोधिनाम्।

वाच्यानामगभाव वा प्राप्तानामुक्तिरच्छदा ॥

विरोधी रसों का वाच्य रूप में वर्णन प्रधान रस का परिपोषक ही होता है। वाच्य रूप में वर्णन का अर्थ है विरोधी रसों का अभिभव दिखसाना। इसका तात्पर्य यह हुआ कि विरोधी रसों के अंगों का वर्णन इस प्रकार किया जाये कि वे प्रधान रस से अभिभूत प्रतीत हों।^२ इस प्रकार निबन्धित विरोधी रसों के अंग प्रधान-रस के पोषक ही होंगे, उनका विरोध-भाव तिरोहित हो जायेगा।

१ ध्व०, (आ० वि०), पृ० २१७

२ स्वसामग्र्या सव्यपरिपोषे तु विवक्षिते रसे विरोधिनां, विरोधिरसांगानां, वाच्यानामगभाव वा प्राप्तानां सतामुक्तिरक्षेपः। वाच्यत्वं हि विरोधिनां शक्याभिभवत्येव सति, नान्यथा। तथा च तेषामुक्तिः प्रस्तुतरसपरिपोषादयं संप्रत्यक्षे। ध्व० (आ० वि०), पृ० २१८

विरोधी रस को प्रधान (अंगी) रस के अंग रूप में प्रस्तुत किये जाने से कोई हानि नहीं है ।^१ यह अंग भाव दो प्रकार का हो सकता है—(१) स्वाभाविक और (२) समारोपित । स्वाभाविक अंग भाव वाले रस के वर्णन में विरोध का प्रश्न ही नहीं उठता । जैसे विप्रलम्भ शृंगार में व्याधि उसका स्वाभाविक अंगभूत है अतः विप्रलम्भ शृंगार में व्याधि का वर्णन दोषपूर्ण नहीं है, परन्तु जो विप्रलम्भ के स्वाभाविक अंग नहीं हैं, उनके निवन्धन में दोष होगा । वास्तव में व्याधि करुण का भी अंग है, करुण और शृंगार में विरोध भाव है । परन्तु करुण का अंग होते हुए भी व्याधि वियोग शृंगार का अंग है अतः वियोग शृंगार के अंग रूप में व्याधि का कथन दोषपूर्ण नहीं होगा, परन्तु करुण के अन्य अंग जैसे आलस्य, उग्रता, जुगुप्सा आदि—जो शृंगार के अंग नहीं हैं—का वियोग-शृंगार में अंग रूप में वर्णन दोषपूर्ण ही माना जायेगा । ‘मरण’ यद्यपि विप्रलम्भ का अंग हो सकता है, पर उसका वर्णन नहीं करना चाहिये । आश्रय का नाश होने पर तो रस का नाश होगा ही । यह ठीक है कि मरण के वर्णन से करुण का परिपोषण होगा, पर करुण प्रस्तुत अथवा प्रधान रस तो है नहीं अतः उसका पोषण अभीष्ट ही नहीं है । इसलिए मरण का वर्णन करने से अभीष्ट वियोग शृंगार का विच्छेद हो जायेगा । जहाँ करुण-रस ही प्रधान अथवा प्रस्तुत रस हो, वहाँ ‘मरण’ का वर्णन भी दोषपूर्ण नहीं होगा ।

विरोधी रस के अंगों का वाच्यरवेन वर्णन करने से भी रस-विरोध नहीं होता । जैसे निम्नलिखित उदाहरण में—

व्याकार्यं शशतश्मनः यव च कुलं, (१) भूयोऽपि दृश्येत सा, (२)
 दोषाणां प्रशमाय मे श्रुतमहो, (३) कोपेऽपि कान्तं मुखम् । (४)
 किं वक्ष्यन्त्यपकल्मषाः कृतघ्नियः, (५) स्वप्नेऽपि सा कुलभा, (६)
 वेतः स्वास्म्यमुपहि कः उलु पुत्रा, (७) धन्योऽपरं पात्यति ॥ (८)

उपयुक्त श्लोक में विरोधी भावों का कथन है, परन्तु इस प्रकार है कि एक भाव द्वितीय के द्वारा वाधित हो जाता है । इसका विश्लेषण निम्न-
 लिखित है—

- | | |
|---|-----------------|
| १. कहाँ यह अकार्य कहाँ उज्ज्वल चन्द्रवंश । |(वितर्क) |
| २. क्या वह पुनः दिखलाई देगी ? |(आत्मुत्थ) |
| ३. मैंने दोषों (कामादि) के प्रशमन हेतु शास्त्रों का श्रवण किया था । | (मति) |
| ४. श्लोघ में भी मुख कैसा सुन्दर था । | (स्मरण) |

१. अंगभाव प्राप्तानां च तेषां विरोधित्वमेव निवर्तते । वही—

५. पुण्यात्मा मेरे इस कार्य को क्या कहेंगे ? (शका)
 ६. वह स्वप्न मे भी दुर्लभ है । (दैन्य)
 ७. चित्त धैर्य धर । (धृति)
 ८. न जाने कौन भाग्यशाली उससे अपरामृत का पान करेगा । (चिन्ता)

उपयुक्त भावों में से वितर्क, मति, शका, धृति, ये चार शान्त रस के संचारी भाव हैं, शेष चार शृंगार रस के । एक ही आनन्दन में शान्त और शृंगार का वर्णन दोष है क्योंकि शृंगार और शान्त में नित्य विरोध है । परन्तु उपयुक्त वर्णन में शान्त रस के संचारी का बाध शृंगार के संचारी से होता है । वितर्क का जीरमुक्थ से, मति का स्मरण से, शका का दैन्य से और धृति का चिन्ता से बाध्यतेन वर्णन है । इसलिए यहाँ दोष नहीं है । इस श्लोक में उर्वशी के स्वर्ग चले जाने के उपरांत राजा पुरुरवा के मन में उठते विचार सघर्ष की अभिव्यक्ति है ।

२ परस्पर विरोधी रमाग भी अग्ररूप में वर्णित होकर अविरोधी हो जाते हैं । स्वाभाविक अग्ररूपता प्राप्ति का उदाहरण निम्नलिखित श्लोक में देखा जा सकता है—

भ्रमिमरतिमत्सहृदयतां प्रलय भूच्छां तम शरीरसादम् ।

मरण च जलदभुजगज प्रसह्य क्रुशते विष वियोगिनीनाम् ॥^१

(मैथरूप सर्प से उत्पन्न विष वियोगिनियों को (जलद भुजगज विष वियोगिनीनाम्) चक्कर, बेचैनी, भूच्छा, तम, शरीरसन्नता उत्पन्न कह देता है ।)

उपयुक्त श्लोक में भ्रम आदि 'व्याधि' के अनुभाव हैं । व्याधि कष्ट का भाव है, परन्तु ये वियोग शृंगार में भी सम्भव हैं, अतः यहाँ व्याधि के अनुभाव स्वाभाविक अग्ररूपता की प्राप्ति हो गये हैं ।^१

समारोपित अग्ररूपता का उदाहरण इस श्लोक में देखा जा सकता है—

पाण्डुशाम वदन हृदय सरस तवात्सव्य च ययु ।

आवेदयति नितान्त क्षेत्रियरोग सति हृदन्त ॥^२

(हे सखि ! तेरा पीना चेहरा (पाण्डुशाम वदनम्), सरसहृदय (सरस हृदयम्) और तेरी अलस देह (च तव अलस ययु), हृदय स्थित असाध्य रोग की सूचना देते हैं (हृदन्त क्षेत्रियरोग आवेदयति))

१ ध्व०, (आ० वि०), पृ० १२१

२. यही, पृ० २२३

यहाँ कलण रसोचित व्याधि का वर्णन है, परन्तु श्लेष से उसका आरोप विप्रलम्भ शृङ्गार में भी कर लिया गया है। इस प्रकार का वर्णन भी दोषपूर्ण नहीं है।

३. यदि काव्य-वाक्य में प्रधान भाव कोई अन्य हो और दो परस्पर विरोधी रस उस प्रधान भाव के अंग रूप में वर्णित हों तो भी रस-विरोध नहीं होता। जैसे 'इक्षितो हस्तावलम्बः' श्लोक में प्रधान भाव भगवान् शिव के प्रभावातिशय के प्रति भक्ति है। ईर्ष्या विप्रलम्भ और करुण, दोनों परस्पर विरोधी रस उस प्रधान भाव के अंग हैं। इस प्रकार से दो विरोधियों का, किसी अन्य के अंग रूप में वर्णन भी दोषपूर्ण नहीं होता।

पुनः यह ध्यातव्य है कि दो विरोधी रसों का विधि रूप में निवन्धन किया जाय तो दोष होता है, अनुवादरूप निवन्धन में नहीं। विधि और अनुवाद का प्रस्तुत प्रसंग में क्रमशः प्रधान तथा 'गौण' अर्थ है।

रसों को वाक्यार्थरूप स्वीकार किया जाता है। जब वाक्य रूप वाक्यार्थ में विधि और अनुवादरूपता रह सकती है तो वाक्य से आश्रित रस में भी विधि और अनुवादरूपता रह सकती है। अथवा जैसे किसी तीसरे प्रधान के साथ दो परस्पर विरुद्ध सहकारी मिलकर कार्य करते हैं वैसे ही दो परस्पर विरुद्ध रस किसी तीसरे प्रधान रस के अंगभूत हो सकते हैं। और विरुद्धत्व तब होता है जब एक कारण से, एक साथ, विरुद्ध परिणामों का उत्पादन हो, दो विरोधियों के सहकारित्व में विरोध नहीं है।

काव्य में उपर्युक्त तर्क ठीक है कि दो परस्पर विरोधी रस किसी तीसरे के अंग बन सकते हैं, पर नाट्य में इसका अभिनय कैसे होगा? इसका समाधान 'क्षितो हस्ता-वलम्बः' आदि के अभिनय का समझाकर किया गया है। इस श्लोक में शिव के प्रताप को प्रकट करने में करुण रस अधिक सहायक है अतः प्रकरण से बड़ी अधिक सम्बद्ध भी है। विप्रलम्भ शृङ्गार तो उपमा के बल से आश्रित होता है। अतएव अभिनय करते समय कलणरस को प्रधान मानकर प्रयत्नः 'साधुनेशोत्पलानिः' तक का अभिनय करना चाहिए, फिर 'कामीवादीपरायः' को जरा प्रयोजित अभिनय कर के प्रकट करना चाहिए, फिर 'स दहतु दुरितं' को उग्र होकर शिव के प्रभाव को प्रकट करते हुए अभिनय को समाप्त करना चाहिए।

इतना ही नहीं, कर्मा वाक्यार्थरूप कलणरस के विषय को उसी प्रकार के वाक्यार्थरूप शृङ्गार विषय के साथ चमत्कारपूर्ण ढंग से जोड़ देने पर वह शृङ्गार-विषय कलण का पोषक हो जाता है, जैसे—

अयं स रसनोत्कर्षो योनस्तनविमर्दनः ।

नान्मूदजघनत्पर्शा नीवीविलसतः करः ॥

(करधनी को हटानेवाला, पुष्ट मृतनो को मर्दन करनेवाला, नाभि, जघा और निवह का स्पर्श करने वाला यह वही हाथ है)

इस प्रकार विरोधी रसों का भी निबन्धन किया जा सकता है। आनन्दवर्धन रसों के इस निबन्धन में भी किंगी परम्परा से बद्ध नहीं हैं, वे व्यवहार में जो काव्य उपलब्ध हैं, उसी के आधार पर अपनी व्याख्या प्रस्तुत करते हैं। क्या भाव-उपलब्धि के सन्दर्भ में दिये गये उपर्युक्त नियमों को किसी भी वान अथवा देश की कविता पर लागू नहीं किया जा सकता ? ये नियम सहृदय की रस-प्रतीति को ध्यान में रखकर ही कहे गये हैं।

४-३ काव्य में एक ही रस का निबन्धन

यद्यपि प्रबन्धकाव्य में अनेक रसों का समावेश होता है, परन्तु प्रधानता किसी एक रस की ही होनी चाहिये। इस प्रधान रस की ही अग्री रस कहते हैं—

प्रसिद्धेऽपि प्रबन्धानां नानारसनियन्त्रणे ।

एको रस अग्री कर्त्तव्यः सेषाण्युत्तरपमिच्छता ॥

यद्यपि अग्रीरस स्थायी रूप से समस्त प्रबन्ध में व्याप्त रहता है, स्थायी रूप में प्रतीत होता है अतः अन्य रसों से इस अग्री रस का विधान नहीं होता।

अग्री रस प्रबन्ध काव्य में अन्य रसों की अपेक्षा प्रथम प्रस्तुत होना है तथा पुनः-पुनः उपलब्ध होता रहता है। सम्पूर्ण प्रबन्ध में वर्तमान अग्री रस इसीलिए किसी एक को घनाना चाहिये। जिस प्रकार प्रबन्धकाव्य में एक प्रधान कार्य होता है और अन्य कार्यव्यापार उसी एक प्रधान कार्य के पोषक होते हैं वैसे ही प्रबन्धकाव्य में एक प्रधान रस होता चाहिए, अन्य रस उसी के पोषण-कार्य का सम्पादन करते हैं।

सामान्यतः रसों में परस्पर दो प्रकार का विरोध होता है (१) सहानवस्थान विरोध, अर्थात् दो रस समान स्थिति में एक साथ नहीं रह सकते। (२) द्वितीय प्रकार का वधघातक विरोध है, अर्थात् एक उदय होने से दूसरे का अवसान होता हो, जैसे धावन के उदय से (प्रकट होने से) वध्य का वध होता है।

जिन रसों में प्रथम प्रकार का (सहानवस्थान) विरोध है, उनका अगाधि भाव हो सकता है। जैसे—वीर और शृङ्गार, शृङ्गार और हास्य, रोद्र और शृङ्गार, रोद्र और कण्ठ, शृङ्गार और अद्भुत, इन रसों का अगाधिभाव सम्भव है। परन्तु शृङ्गार और वीरमत्स्य, वीर और भयानक, शान्त और रोद्र में परस्पर वधघातक-भाव विरोध है। शृङ्गार में आलम्बन के प्रति रति होती है, वीरमत्स्य में आलम्बन

से पलायन का भाव होता है ऐसी स्थिति में वीररस के उदय होते ही शृङ्गार का नाश स्वाभाविक है ।

प्रबन्धकाव्य में अंगीरस की अपेक्षा अन्य रसों के परिपोष के विषय में आनन्द-वर्धन ने तीन संकेत दिये हैं—

(१) प्रधान रस की अपेक्षा अविरोधी रस का अत्यन्त आधिक्य नहीं करना चाहिए । जैसे —

एकतो रोदिति प्रिया अन्यतः समरसुर्यनिर्घोषः ।

स्नेहेन रणरसेन च भटस्य दोलायितं हृदयम् ॥

एक और प्रिया रो रही है, दूसरे ओर युद्ध के वाजों का घोष है, स्नेह और रणरस से वीर का हृदय दोलायमान हो रहा है ।

इस श्लोक में सहानुबन्धान विरोधी शृङ्गार और वीर का वर्णन है । दोनों का साम्य है, इसीलिए अविरोध है, अतः इस सीमा तक ही दूसरे रस को परिपोष देना चाहिए, इससे अधिक नहीं ।

(२) या तो अंगी रस के विरुद्ध व्यभिचारी भावों का निवेश ही न किया जाय, अथवा निवेश किया भी जाय तो उन्हें तुरन्त अंगी रस के व्यभिचारी भावों में परिवर्तित कर दिया जाय ।

(३) अंगभूत रस का परिपोष करने पर भी उसकी अंगरूपता का ध्यान सदैव रखना चाहिये ।

उपर्युक्त संकेतों का सार यह है कि अंगी रस के समान अविरोधी रस का परिपोष नहीं किया जाना चाहिये ।

एकाश्रय में विरोधी रसों के विरोध-परिहार की विधि

प्रधान रस और विरोधी रस यदि एकाधिकरण्य विरोधी हों, अर्थात् एक स्थान पर न रह सकते हों, जैसे वीर और भयानक, तो उन्हें भिन्न माध्यमों में कर देना चाहिये । यदि वीर और भयानक का ही प्रयोग हो तो वीर को नायक में दिललाना चाहिये और भयानक को प्रतिनायक में । ऐसी स्थिति में दोनों ही रस परिपुष्ट हो सकते हैं ।

४-४ नैरन्तर्य विरोधी रसों के विरोध-परिहार की विधि

जब दो रस अन्यवहित रूप से पास-पास न आ सकते हों, अर्थात् एक के तत्काल बाद दूसरा न आ सकता हो तब उनमें नैरन्तर्य विरोध कहा जाता है । ऐसे दो रसों के बीच में एक अविरोधी रस का समावेश कर देना चाहिए ।

४-५ शान्त रस

आनन्दवर्धन शान्त रस स्वीकार करते हैं। भरत ने नाट्य में आठ रसों का ही परिगणन किया है। शान्त रस के विषय में अनेक मत मिलते हैं। कतिपय विद्वानों का मत है कि भरत ने शान्त रस के विभावादि का प्रतिपादन नहीं किया, इसलिए शान्त रस होता ही नहीं। अन्य लोग का मत है कि काव्य में शान्त रस हो सकता है नाटक में वह कथमपि सम्भव नहीं है, जो लोग 'नागानन्द' नाटक में शान्त रस मानते हैं, वह ठीक नहीं है। नागानन्द का मुख्य रस 'दयावीर' है धनञ्जय-धनिक 'शान्त' में सभी व्यापारों का विलय मानने हुए उसे नाटक के लिए अनुरूपत कहते हैं।

आनन्दवर्धन ने शान्त रस को स्वीकार करते हुए निम्नलिखित तर्क दिये हैं—

(१) वृष्णानाश से उत्पन्न सुखस्वरूप शान्त रस है।

(२) तस्यार के काम-मुख और अन्य अर्थात्कुरु महारु मुख सतोपजन्य मुख की सौन्दर्यी बला के बराबर भी नहीं है।

(३) यदि शान्त रस सर्वव्यापारण के अनुभव का विषय नहीं है तो इससे यह कैसे सिद्ध होता है कि शान्त रस है ही नहीं। महापुरुषों की चित्तवृत्ति-विशेष-रूप शान्त रस का विषय नहीं किया जा सकता।

(४) वीर रस में शांत रस का अंतर्भाव नहीं किया जा सकता। वीर रस अहंकारमय रस में स्थित होता है। शांत रस में अहंकार प्रथम की स्थिति होती है। यदि इस भेद के रहते भी वीर और शांत को एक माना जाए तो वीर और शौद्र को भी एक मानना होगा।

(५) दयावीर आदि में चित्तवृत्ति यदि अहंकाररूप्य हो तो उसे शान्त रस का भेद कहा जा सकता है यदि अहंकार है तो वह वीर रस का ही भेद होगा।

(६) अतः शान्त रस है^१ तथा काव्य में उसका निबन्धन किया जा सकता है, यदि विरोधी रस का प्रसंग हो तो शान्त और उस विरोधी रस के बीच अविरोधी रस का समावेश कर देना चाहिए। जैसे नागानन्द में शान्त और मलयवती के प्रेम विषयक शृङ्गार के बीच अद्भुत का समावेश किया गया है।

१. शृङ्गारहस्यवर्णनौदवीरमयानका ।

भीमत्ताद्विभुतसत्तां चेत्यष्टौ नाट्ये रसा स्मृता ॥ —नाट्यशास्त्र ६१६

२. तदेवमस्ति शान्तो रस । तस्य धर्माविद्वद-रसव्यवधानेन प्रसंगे विरोधि-रससमावेशो सत्यपि निर्विरोधत्वम्

शान्त रस के सम्बन्ध में 'अहं' की स्थिति का तर्क आनन्दवर्धन ने ही दिया है। निश्चय ही आनन्दवर्धन व्यवस्था पसन्द करते थे। डॉ० नगेन्द्र ने आनन्द-वर्धन की इस तर्कणा को महत्व न देकर कहा है—'उनसे रस-संख्या में वृद्धि की आशा व्यर्थ है—उन्होंने तो रसों की ही चर्चा की है।'^१ आनन्दवर्धन संख्या नहीं, रससम्मत व्यावहारिक व्यवस्था में ही विश्वास रखते थे।

रस-विरोध तथा अविरोध का इसी प्रकार विवचन करना चाहिये। शृङ्गार के प्रसंग में कवि को विशेषतः सावधान रहने की आवश्यकता, क्योंकि शृङ्गार अति कोमल रस है^२ और उसमें जरा-सा भी प्रमाद तुरन्त प्रतीत हो जाता है। शृङ्गार-विवन्धन में प्रमाद करने वाला कवि शीघ्र ही तिरस्कार का पात्र बनता है।^३ संसार के सभी व्यक्तियों के अनुभव का विषय होने से शृङ्गार सौन्दर्य की दृष्टि से श्रेष्ठतम है। अतः भट्टाकवि रसादि को मुख्यतः काव्य का विषय बनाकर उसके अनुरूप शब्दों और अर्थों की योजना करे।

आधुनिक युग में रस-सिद्धान्त को पुनः नूतन व्याख्या करके ऐसे दावे किए गये हैं कि अब यह तथ्याकथित नूतन व्यापक रस-सिद्धान्त कविता का सार्वभौम सिद्धान्त हो गया है। डॉ० राकेश गुप्त ने काव्यास्वाद का नया सिद्धान्त स्थापित कर परम्परागत रस-सिद्धान्त की सीमायें विखलाईं। डॉ० नगेन्द्र ने भी रस-सिद्धान्त को संकीर्ण परिभाषा से मुक्त कर व्यापक—ऐसा जिसमें समस्त अनुभूति-वैभव अथवा भावसम्पदा समा सके—रूप में प्रतिष्ठित करने का महत् प्रयत्न किया। डॉ० दीक्षित ने निम्न रस के आग्रह को त्याग कर 'भाव फुहार' में ही रस मान कर, रस-सिद्धान्त को सर्वत्र प्रयुक्त करने योग्य मानवीय सिद्धान्त कहा। परन्तु, जैसा पिछले अध्यायों में स्पष्ट किया गया है, रस की व्यंग्यता, अभिनव प्रतिपादित साधारणीकरण, रस, भाव, रसाभास, भावाभास का रसकोटि में परिगणन, रस-दोष, प्रबन्ध द्वारा रस-व्यञ्जना, अङ्गी रस, शान्त रस आदि की जो भी कल्पना संस्कृत काव्यशास्त्र में उपलब्ध है, उसका आधार 'ध्वनिसिद्धान्त' में आनन्दवर्धन द्वारा प्रतिपादित एतद्विषयक धारणाएँ हैं। अतः जिसे रस-शास्त्र कहा जा रहा है, वह आनन्दवर्धन का असंलक्ष्यक्रम व्यंग्य का रस-शास्त्र ही है।

आनन्दवर्धन की रस-विषयक धारणाओं के विषय में शिवप्रसाद भट्टाचार्य ने ठीक ही कहा है,—'रस स्वतन्त्र अस्तित्व है अन्य काव्योपादानों का संयोजक तत्त्व

१. डॉ० नगेन्द्र, रस-सिद्धान्त, पृ० २४०

२. विरोधमविरोधं च सर्वत्रेत्यं निरूपयेत्।

विशेषतस्तु शृङ्गारे तुकुमारतमो हि सः॥

३. अवधानातिशयवान् रसे तत्रैव सत्कविः।

भवेत् तस्मिन् प्रमादो हि क्षणित्येवोपलस्यते ॥—ध्व०, (आ०वि०), पृ० २४१

है, स्वयं प्रकाश है, इत्यादि आनन्दवर्धन के सिद्धान्त का मुख्य स्वर है जिसे उन्होंने घट-प्रदीप न्याय से स्पष्ट किया है, बाद की विचार-परम्परा ने आनन्दवर्धन की इस धारणा को धर्म और दार्शनिक आवरण में आवेष्टित कर प्रस्तुत किया।^१

ध्वनिसिद्धान्त कविता में व्यक्त मानव की सम्पूर्ण अनुभूति-सम्पदा का विवेचन करना है मानवीय भावनाओं जिस-किस रूप में कविता में प्रकट हो सकती हैं, महदय उनको ग्रहण कर जिस प्रक्रिया से आनन्दित होता है, ग्रहण की प्रक्रिया क्या होती है ? आदि मौलिक समस्याओं का समाधान ध्वनि-सिद्धान्त करता है। कविराज विश्वनाथ ने 'साहित्यदर्पण' में कविता की परिभाषा के प्रसंग में 'अन्य परिभाषाओं का खंडन करते हुए आनन्दवर्धन के 'वाक्यस्यात्मा ध्वनि' का भी खंडन किया है। परन्तु, 'वाक्यस्यात्मा ध्वनि' वाक्य की 'परिभाषा नहीं है। यह तो केवल यह बतलाता है कि वाक्य का सारतत्त्व प्रतीयमान अर्थ की खेच्छता है। काव्य का स्वरूप कवि-अनुभूति की प्रतीयमानता रूप है। किसी भी काव्य कही जानेवाली रचना का प्रभाव, उसमें प्रतीयमान रूप में व्यजित भाव के अतिशय होने के कारण होता है। यह प्रतीयमान अर्थ अनक प्रकार का हो सकता है। केवल वस्तु की प्रतीयमानता के ही अमध्य रूप हैं। अनकार, कवि-कल्पना के विलास ही हैं। कल्पना का यह विलास विविध रूपा में विलसित होता है। भक्तव्य विभाव, अनुभाव और व्यभिचारिया के पृथक्-पृथक् परिगणन से मैकडो प्रकार के हो सकते हैं। इस प्रकार वस्तु, अलङ्कार और रसादि में समस्त विश्व समाहित है। ध्वन्यालोक के तृतीय उद्योत में मुक्तक, मुक्तक के कुलव आदि पाँच भेद, प्रबन्ध, नाटक आदि में रस की व्यञ्जना पर विचार कर आनन्दवर्धन ने रस-सिद्धान्त की व्यापकतम स्वरूप प्रदान किया है।

टी० एस० इलियट^२ ने काव्य में तीन प्रकार के वाइसेज (Voices) माने हैं—(१) प्रथमतः कवि की वह विधि जिसमें वह स्वयं से ही वार्तालाप करता है, वह अन्य निरोध होता है (२) द्वितीय में कवि जन-मन को अपना बात कहता है (३) तृतीय में कवि ऐसे नाटकीय पात्र की रचना करता है, जो कविता में बात करता है, कवि

१ That Rasa is an independent entity co-ordinating all other entities and that it is self illuminating is the burden of what Anandvardhan himself has tried to emphasize with the help of the maxim of the jar and the lamp. Later thought served to clothe it only in terms of religious philosophical content, page 47 Studies in Indian Poetics

२. K. Krishnamoorthy—Essays in Sanskrit Literary Criticism, P 275

इसमें स्थय को नाटकीय पात्र की सीमाओं में ही व्यक्त करता है। प्रथम प्रकार की कविता किसी के भी साथ संप्रेषण की आकांक्षा नहीं करती, यह कवि की आत्मनि-व्यक्ति से ही सम्बद्ध होती है। यदि गीतिकाव्य को व्यापक अर्थों में ग्रहण किया जाय तो सम्पूर्ण गीति काव्य इस प्रथम प्रकार में रखा जा सकता है। द्वितीय प्रकार प्रबन्ध-काव्यों में देखने को मिलता है। समाज को संदेश देनेवाली, नीतिनिर्देश करनेवाली कविता में यही विधि प्रमुख रहती है। तृतीय प्रकार काव्य-नाटक में उपलब्ध होता है। वस्तुतः काव्य-नाटक में ये सभी प्रकार अन्तर्भूत होते हैं, इसीलिए नाटक को काव्य की श्रेष्ठतम विधा कहा जाता रहा है (काव्येषु नाटकं रम्यम्)। कृष्णभूति ने इलियट के कथन से निष्कर्ष निकालते हुए ठीक कहा है कि 'इस माध्यम से आलोचक काव्य के विभिन्न स्तरों को पहचान सकता है। यदि उसे कवि की अनुभूति के केन्द्र तक पहुँचना है तो उसे गीत, प्रबन्ध और नाटक में उपर्युक्त तथ्यों का ध्यान रखना होगा।

प्राचीन संस्कृत काव्यशास्त्र ने काव्य के सामाजिक और नीतिपरक रूप को इतना महत्त्व दिया कि केवल महाकाव्य ही का काव्य श्रेष्ठ रूप समझा जाने लगा। गीतिकाव्य को उसी सीमा तक महत्त्व दिया गया जिस सीमा तक वह सामाजिक और नीतिपरक उद्देश्यों को पूर्ण कर सकता था। कवि का संप्रेषण से कोई मतलब नहीं है और यदि वह प्रचलित प्रयोगों से मित्र प्रयोग करता है तो निश्चय ही आत्मनिव्यक्ति की इच्छा से प्रेरित होकर। प्राचीन काव्यशास्त्रियों ने इस मूलभूत तथ्य को विस्मृत कर, कवि के प्रयोगों को जलझारों के नाम से विविध रूपों में वर्गीकृत करने का प्रयत्न किया।

आनन्दवर्धन ने इन पारम्परिक विधानों को स्वीकार नहीं किया। कवि की अनुभूति, उसकी सृजनात्मक कल्पना (प्रतिभा) ध्वनिसिद्धान्त का मूलभूत आधार हैं। ध्वन्यालोक के चतुर्थ उद्योत में कवि-प्रतिभा के सम्बन्ध में आनन्दवर्धन ने विस्तार से कहा है। इलियट प्रतिपादित द्वितीय वॉइस (Voice) प्रकार भी प्रथम के अभाव में, अर्थात् अनुभूति और सृजनात्मक कहना के अभाव में प्राणहीन है। प्रथम प्रकार में कवि की प्रतिभा ही सब-कुछ है—इसके अभाव में कविता, शायद कविता ही न कहा जा सके। कवि की अनुभूति प्रतीयमान रसादि में परिणत होती है। अतः आनन्दवर्धन ने प्रबन्ध आदि में भी इसकी प्रामाणिकता को चर्चा कर प्रबन्धकाव्यों को परखने का सूतन दृष्टि दी है। कृष्णभूति ने इलियट के वाइस को आनन्दवर्धन की 'ध्वनि' का समानधर्मो कहा है।^१ आनन्दवर्धन ने भी ध्वनि तीन प्रकार की मानी है तथा ध्वनि

के अभाव में काव्यत्व का अस्तित्व प्रतिपादित किया है। इलियट की प्रथम वाइस (Voice) कविता का मूल है, यह रस-ध्वनि की समानधर्मी है। मुक्तियों में यह प्रथम वाइस ही प्रभावकारी होती है। द्वितीय वाइस का विलास प्रबन्ध काव्यों में देखा जा सकता है। आनन्दवर्धन के अनुसार मुक्तियों में एक भाव अथवा रस व्यजित होता है, महाकाव्य में अनेक भाव और अनेक रस रह सकते हैं।

अतः ध्वनि केवल रसादि से सम्पन्न नहीं है—यस्तु और अलङ्कार, अन्य शब्दों में संप्रेषित यस्तु और संप्रेषण विधि तक ध्वनि का विस्तार है। रसादि का प्रभाव वक्ष्यमाण होता है, जबकि अर्थशक्त्युद्भव में क्रम स्पष्ट रहता है। अर्थशक्त्युद्भव ध्वनि के तीन प्रकार रहे गये हैं—(१) स्वतः सम्भव, जो लोक में सम्भव है, (२) कविप्रौढोक्ति सिद्ध, जो कवि-कल्पना में सम्भव है, (३) कविनिबद्धवचनप्रौढोक्तिमिद्ध, कवि-कल्पना निर्मित पात्र द्वारा कथित प्रौढोक्ति है।

उपर्युक्त में से प्रथम में, प्रबन्ध अथवा मुक्तियों में वर्णित सभी लीन-सम्भव विषयवस्तु का समावेश हो जाता है। द्वितीय में कवि-कल्पना के सभी सम्भव छाया रूप आ जाते हैं। तृतीय में नाटक के पात्रों का विधान पूर्ण होता है। वस्तु और अलङ्कार अनेक रूपा में व्यक्त हो सकते हैं। इस प्रकार 'ध्वनि' में सनका समावेश होता है। अतः पृथक् में 'भावफुहार' का विश्लेषण करनेवाले अथवा अनुसूति-सम्पदा को समेट लेने वाले पुराने अथवा नये रस-सिद्धान्त की आवश्यकता नहीं रह जाती।

'डे' ने भारतीय काव्यशास्त्र को तैयार कविता का विश्लेषण माना है। उनके अनुसार पारम्परिक काव्यशास्त्र काव्य की सृजन-प्रक्रिया का विवेचन नहीं करता। 'डे' की यह धारणा भ्रामक है। ध्वनिसिद्धान्त काव्यप्रक्रिया का पूर्ण विवेचन प्रस्तुत करता है, जैसा कि पूर्व पृष्ठा में स्पष्ट किया जा चुका है।

ध्वनिसिद्धान्त के रसादि-रूप-विषयक अंश का विवेचन किया जा चुका है। अतः सलदयक्रमव्यंग्य का स्वरूप सृजन-प्रक्रिया के सम्बन्ध में यहीं प्रस्तुत किया जा रहा है।

सलदयक्रमव्यंग्य विवेचन

सलदयक्रम में वाच्यार्थ से व्यंग्यार्थ तक पहुँचने का क्रम प्रतीत होता है। सहृदय पहले वाच्यार्थ का अवगमन करता है तदनन्तर वाक्यार्थभूत प्रतीयमान अर्थ की प्रतीति करता है। ध्वनि के इस प्रकार में शब्द स्वयं अपने अर्थ को और अर्थ स्वयं को व्यंग्यार्थ के लिये उपसर्जनीय कर देने हैं। सलदयक्रम प्रतीति में बुद्धि का व्यापार सिद्ध है। सहृदय पहले वाच्यार्थ का ज्ञान प्राप्त करता है फिर विमर्शपूर्वक व्यंग्यार्थ का ज्ञान प्राप्त करता है। इस कविता में जो आनन्द आता है वह निश्चय

ही शैवदर्शन के 'शिव' के समकक्षी 'रस' का डुबो देने वाला आनन्द नहीं है—यहाँ तो निहित अर्थ के ज्ञान से उत्पन्न चमत्कार का आनन्द ही प्राप्त होता है। उदाहरण के लिए 'भ्रम धार्मिक' आदि श्लोक का यह अनुवाद प्रस्तुत है—

पूजक निर्भय तोड़िये गोदाकुन्ज ते फूल ।

हग्यौ वहाँ से सिंह ने कूकुर तब भय-मूल ॥

इस श्लोक में नायिका के मस्तक तक विमर्शपूर्वक पहुँचा जाता है। कोई-मुख तो सोच भी नहीं सकता कि नायिका वस्तुतः सिंह का भय दिखाकर भ्रमण-निषेध कर रही है। जब नायिका के आशय का ज्ञान होता है तो सहृदय निहित अर्थ का उद्घाटन कर चमत्कृत होता है।

बिहारो के अधिकांश दोहे इसी क्रम से पाठको को चमत्कृत करते हैं, इसीलिए वे 'शागर में सागर' कहे भी जाते हैं। जब इन दोहों के अनेक-अनेक अर्थ लिए जाते हैं तो आनन्द निहित के उद्घाटन का आनन्द ही होता है।

सृजन की दृष्टि से संलक्ष्यक्रम व्यंग्य में कान्यात्मक आवेग और नियंत्रण का द्वन्द्व स्पष्ट है। कवि अपनी अनुभूति को इस द्वन्द्व के कारण कलात्मक रूप देता है। कवि का कव्य आवरण में होता है, सजेस्टेड होता है, उस तक पहुँचने में सहृदय को बुद्धि का प्रयोग करना ही होता है। अतः संलक्ष्यक्रमव्यंग्य इसी प्रकार की कविता के चमत्कार का विधान है। धर्मवीर भारती की निम्नलिखित कविता का इस दृष्टि से परोक्षण करें—

मैं रथ का टूटा पहिया हूँ

लेकिन मुझे फेंको मत

बसा जाने कब

इस दुल्ह चक्रव्यूह में

असीहिणी सेनाओं को चुनौती देता हुआ

कोई दुस्साहसी अभिमन्यु आकर घिर जाय

थड़े-बड़े महारथों

अपने पक्ष को असत्य जापते हुये भी

अकेली निहत्थी आवाज़ को

अपने ब्रह्मास्त्र से कुचल देना चाहें

तब मैं रथ का टूटा हुआ पहिया

उसके हाथों में रसा की ढाल बन सकता हूँ

इस कविता में वाच्यार्थ स्पष्ट है, परन्तु पाठक सोचता है कि आधुनिक युग में क्या भारती उसे अभिमन्यु की कथा सुनाना चाहता है? वह इस कविता पर-

विचार करता है और आठवीं पक्ति सकेत देती है—‘अपने पक्ष को असत्य जानते हुये भी अकेली निहत्थी आवाज को अपनी शक्ति से कुचल देने वाले लोग’—मानस में उभरने लगते हैं। सहृदय पाठक कविता में व्यक्त शक्तिमय लोग के द्वारा निस्सहाय व्यक्ति के दमन के सत्य तक पहुँच जाता है। यही सत्य इस कविता का प्रधान अर्थ है। कवि ने प्रतीक के द्वारा, कलात्मकता से अपनी अनुभूति को व्यक्त किया है। क्यावि वही प्रतीयमान अर्थ इस कविता का आत्मा है—इसीलिए सामान्यतः कहा गया है—‘काव्यस्यामा ध्वनि’। इस कविता में व्यक्त विचार आज जन-मानस का भी अनुभूत सत्य है, सत्य को स्वीकार कर वह मुक्ति का आनन्द प्राप्त करता है।

जब यह सिद्ध होता है कि अधिकांश आधुनिक कविता का आनन्द सलदय-त्रमव्यय की प्रतीति से उत्पन्न चमत्कार का आनन्द है। इस प्रतीति को ‘बोध’ भी कहा गया है। अनुभूति जहाँ चित की द्रुति, दीप्ति और विस्ताररूपा होती है, बोध में बुद्धि की प्रक्रिया आप्रत रहती है—ज्ञान का विस्तार इसमें आवश्यक रूप से रहता है।

आनन्दवर्धन न सलदयत्रमव्यय के तीन भेद प्रतिपादित किये हैं—

(१) शब्दशक्त्युत्पत्ति, (२) अर्थशक्त्युत्पत्ति, (३) उभयशक्त्युत्पत्ति।

शब्दशक्त्युत्पत्ति ध्वनि में शब्द से अनुक्त, आक्षेप सामर्थ्य से शब्द-शक्ति द्वारा अलङ्कार का प्रतीति होती है—

आक्षिप्त एवालकार शब्दशक्त्या प्रकाशते।

यस्मिन्नुक्त शब्देन शब्दशक्त्युद्भवो हि स ॥

इसमें शब्द की शक्ति से अलङ्कार के आक्षेप की बात कही गई है, जहाँ केवल वस्तु का प्रतीति ही वहाँ शब्दशक्त्युत्पत्ति ध्वनि नहीं होगी। जहाँ अभिप्राय से दो वस्तुएँ प्रकाशित हों, वहाँ श्लेष अलङ्कार होता है। श्लेष में वस्तुद्वय की प्रतीति वाच्य रूप में होती है और शब्दशक्त्युत्पत्ति ध्वनि में अलङ्कार वाच्य रूप में प्रतीति नहीं होता, वह शब्द की शक्ति से आक्षिप्त होता है।

शब्दशक्त्युत्पत्ति ध्वनि अनेकार्थक शब्द के प्रयोग पर निर्भर है। अनेकार्थक शब्द एकाधिक वाच्यार्थ प्रकट करता है जिससे व्यंग्यार्थ प्राप्त किया जाता है। यदि शब्दों का क्रम बदल दिया जाय, अथवा शब्द के स्थान पर सन्दर्भ के अनुकूल अन्य शब्द रख दिया जाय तो एकाधिक वाच्यार्थों का व्यापार ही समाप्त हो जायेगा और व्यंग्यार्थ की प्रतीति भा असम्भव होगी। क्योंकि इसमें शब्द का परिवर्तन सम्भव नहीं है, तथा शब्द ही मुख्यतः व्यंग्यार्थ के प्रति उत्तरदायी है इसलिए इसे शब्दशक्त्युत्पत्ति कहा जाता है। यह व्यंग्यार्थ शब्द की एकाधिक अर्थ प्रकट कर सकने की सामर्थ्य पर निर्भर है, और व्यंग्यार्थ की प्रतीति में शब्द के दोनों वाच्यार्थों का सहकारित्व भी है।

पुनः शब्दशक्त्युत्थ मे प्रतीत होने वाला व्यंग्यार्थ प्राकरणिक नहीं होता । सन्दिग्ध प्राकरणिक और अप्राकरणिक अर्थ में सम्बन्ध ढूँढ़ता है । यह सम्बन्ध वाच्य-तथाकथित नहीं होता प्रतीयमान होता है । जब प्राकरणिक और अप्राकरणिक में सादृश्य सम्बन्ध प्रतीयमान होता है तो उपमा अलङ्कार व्यंग्य कहा जाता है, जब तद्रूप सम्बन्ध होना है तो रूपक व्यंग्य होता है । इस प्रकार शब्दशक्ति-उत्थित ध्वनि में अलङ्कार व्यंग्य होता है ।

यदि प्रतीयमान अलङ्कार किसी शब्द द्वारा उक्त हो जाता है तब वह शब्द-शक्त्युत्थ ध्वनि का उदाहरण नहीं कहा जा सकता । मम्मट आदि परवर्ती आचार्यों ने शब्दशक्त्युत्थ मे वस्तु का भी समावेश कर लिया है । शब्द की शक्ति ने आश्रित अलङ्कार (शब्दशक्त्युत्थ) का एक उदाहरण यहाँ दिया जा रहा है —

जाकौ कर सब दिसन में सोम लहै द्विजराज ।

रहे विष्णु यह में सुरुचि सुवहादुर महाराज ॥

यहाँ प्राकरणिक अर्थ वहादुरसिंह महाराज को प्रशंसा है, परन्तु, 'कर' 'द्विजराज' आदि द्रव्यार्थक पदों में मूर्त्यविषयक अप्राकरणिक अर्थ भी व्यक्त होता है । राजा और सूर्य विषयक अर्थों में उपमानोपमेय भाव है । यह उपमानोपमेय भाव प्रतीयमानतः ही प्रतीत होता है अतः यह शब्दशक्त्युत्थ ध्वनि का उदाहरण है । ऐसे सभी उदाहरणों में कवि की सहृदय को चमत्कृत करने की प्रवृत्ति रहती है । इन प्रकार का साहित्य प्रभूत मात्रा में मिलता है, उस सबका समावेश इस कोटि में हो जायगा ।

शब्दशक्तिमूला के उदाहरण

अत्रान्तरे कुसुमसमययुगमुपसंहरन्नज्जम्भत ग्रीष्माभिधानः फुल्लमल्लिकाप्रवत्तादृ-
हासो महाकालः

उपर्युक्त उदाहरण के दो अंश हैं (१) विशेष्य अंश—महाकालः और विशेषण अंश—'कुसुमसमय' आदि । महाकाल का तात्पर्य ग्रीष्म है, परन्तु इसका तात्पर्य शिशु भी हो सकता है । इसी प्रकार विशेषण भाग के दो अर्थ हैं जो महाकाल ग्रीष्म और शिशु के साथ संगत हैं 'येन ध्वस्तमनोभवं' आदि श्लोक में भी साधव और उमाधव दो अर्थ हैं । वहाँ सभी शब्द द्रव्यार्थक हैं और स्वतन्त्र रूप से दो अर्थ निरूप्य हो सकते हैं । अब श्लेष और शक्तिमूला ध्वनि में भेद दिखलाया जा सकता है । श्लेष में दोनों अर्थ प्राकरणिक होते हैं । 'येन ध्वस्त' आदि श्लोक में साधवण शब्दक है अतः श्लेष और शक्ति दोनों के लिए प्रयुक्त हो सकता है । परन्तु 'अत्रान्तरे' आदि उदाहरण में ग्रीष्म का वर्णन हो अभिप्रेत है, शिशु से संबद्ध अर्थ प्राकरणिक नहीं है । श्लेष में द्रव्यार्थक शब्दों के दोनों अर्थों की स्वीकार कर लिया जाता है पर शब्दशक्तिमूला में प्राकरणिक और अप्राकरणिक अर्थ में एक

म एक सम्बन्ध की अपेक्षा प्रतीत होती है। इस प्रकार शब्दशक्तिभूला में अलंकार प्रतीयमान होता है। उपयुक्त उदाहरण में प्रवरणादि से अभिधा के नियन्त्रित हो जाने में द्वितीय वार पद की उपस्थिति अभिधा से न होकर ध्वनन व्यापार से होती है।

यदि अनकार किसी शब्द द्वारा अभिहित हो जाय तो वही शब्दशक्त्युद्भव अनुरणन रूप ध्वनि का व्यपदेश नहीं किया जा सकता।^१ निम्नलिखित उदाहरण का परीक्षण करें—

दृष्ट्वा केशव गोपरागहृतया किञ्चिन्न दृष्ट मया,
तेनैव स्थलितस्मि नाथ पतितं किञ्चाम भालम्बमे ।
एकस्त्व विषयेषु तिन्नमनसां सर्वाङ्गलानां गति-
गोप्यैव गदित सलेशमवताद् गोष्ठे हरिर्विचिरम् ॥^२

यह कृष्ण गोपी का कथन है, वह गोशाला में वृष्ण में दृश्यमान शब्दों के प्रयोग द्वारा अपना वेदना प्रकट रही है—‘हृष्ण गाया क मुरा में उड़ाई गई धूल में जो सों हा गई हैं, मुझे कुछ दिखलाई नहीं पडा इसलिए मैं द्वारा कुछ देखा नहीं गया, इसलिए मुझ गिरा हुई का मैं नाथ। क्या नहीं आश्रय देने हैं, विषम माग में गिर हुए निषला का एकमात्र सहारा आप ही हैं। गायो मैं गोशाल में इस प्रकार गोपी द्वारा सलेश कह गय हरि आप की रक्षा करें।’

यदि इस श्लोक में ‘सलेश’ पद न होता तो ‘केशव गोपरागहृतया ‘पतिता’ आदि पद एक अर्थ का बोध करते, पर मन्त्र न उनके एक अर्थ में नियमित होने को बुझित कर दिया, परिणामतः दोनों अर्थ वाच्यत बोधित होते हैं—अतः यहाँ ध्वनि का अवसर नहीं है।

शब्दशक्त्युद्भव ध्वनि का एक और उदाहरण —

उन्नत प्रोन्नतसद्वार कालागुहमलीमस ।

पयोधरभरस्तन्व्या क ॥ चक्रोऽभिलाषिणम् ॥^३

(जाने अगर के समान वृष्ण वण (कालागुहमलीमस), विद्युत्प्रार अथवा जल-धार से मुगामित (प्रोन्नतसद्वार), उमड़ा हुआ (उन्नत) मेघ (पयोधरभर) ने किश का (कम्) तन्वी का (तन्व्या) अभिलाषा नहीं उनाया।

१ स चाक्षिप्तेऽलंकारो यत्र पुन शब्दान्तरेणाभिहितस्त्वस्यस्तत्र न शब्दशक्त्युद्भवानुरणनरूपव्यगर्थनिरूप्यहारः । तत्र चक्रोक्त्यादिवाच्यालंकारव्यवहार एव ।
ध्व० (आ० वि०) पृ० २४०

२ ध्वन्यालोक, (आ० वि०) पृ० १२४

३ ध्वन्यालोक, (आ० वि०) पृ० १२५

(खूब उठे हुए (उन्नतः), हार से उल्लसित (प्रोलसद्धारः) काले अगर के लेप से श्याम बने तन्वी के पयोधर किसको उनकी प्राप्ति के लिए अभिलाषी नहीं बनाते ।)

यहाँ वर्षा विषयक अर्थ प्राकरणिक है और तन्वी विषयक अप्राकरणिक इन दोनों अर्थों में सादृश्य प्रतीयमान है जो ध्वनन व्यापार से व्यक्त होता है। तब दोनों अर्थों का सम्बन्ध इस प्रकार स्थापित होगा—“काले अगर के लेप से श्याम वर्ण उन्नत स्तनों के समान मेघ किसको तन्वी का अभिलाषी नहीं बनाता। यह शब्द-शक्तिमूला ध्वनि का विषय है।

उपर्युक्त दोनों उदाहरणों में शब्दशक्ति से अप्राकरणिक दूसरा अर्थ प्रकाशित होता है। प्राकरणिक और अप्राकरणिक दोनों अर्थों के कारण वाक्य में असंबन्धार्थ-बोधकता न हो इसलिए प्राकरणिक और अप्राकरणिक अर्थों में उपमानोपमेय भाव कल्पित किया जाता है।^१

शब्दशक्तिमूल अनुस्वानसन्निभ ध्वनि में अन्य अलंकार भी सम्भव हैं। शब्द-शक्तिमूल संलक्ष्यक्रमव्यंश विरोध के भी उदाहरण मिलते हैं। अपने कथन के प्रमाणस्वरूप आलोककार ने हर्षचरित के थानेश्वर-नगर-वर्णन के प्रसंग का अंश दिया है—

‘यत्र च मातंगगामिन्यः शीलवत्यश्च, गौर्यो विभवरताश्च, श्यामाः पद्मरागिण्यश्च,
धवलद्विजयुचिषवना भदिरामोदश्वसनाश्च प्रमदाः ।’

इस उदाहरण में दो-दो पदों के युग्म हैं, जिनमें से एक द्विअर्थक है। एक अर्थ से विरोध प्रतीत होता है दूसरे से नहीं। जैसे ‘मातंगगामिन्यः शीलवत्यश्च’ मातंग का अर्थ चाण्डाल भी है और हाथी भी। चाण्डालगामिनी, शीलवती कैसे हो सकती है? परन्तु मातंग का अर्थ हाथी करने से गजगामिनी अर्थ होगा तब विरोध नहीं रहेगा।

भम्मट ने इस भेद को स्पष्ट किया है। शब्दशक्तिमूला में विशेष्य भी द्व्यर्थक शब्द द्वारा व्यक्त किया जाता है जैसे, अत्रान्तरे...’ आदि उदाहरण में ‘शिव’ ‘महाकाल’ का ही दूसरा अर्थ है। परन्तु समाप्तोक्ति में केवल विशेषण भाग होता है। जैसे ‘उपोद्वरागेण विलोलतारकं’ आदि उदाहरण में ‘निज्ञा’ और ‘शनि’ के दो अर्थ नहीं हैं केवल विशेषण भाग के हैं।

१. ‘एष उदाहरणेषु शब्दशक्त्या प्रकाशमाने सति अप्राकरणिके अर्थान्तरे, वाक्यस्यासम्बन्धार्थविधायित्वं मा प्रसाक्षीदित्यप्राकरणिकप्राकरणिकार्थ-रूपोपमानोपमेयभावः कल्पितव्यः’
—बही पृष्ठ १२७

शब्दशक्तिमूला में आनन्दवचन के अनुसार केवल अलंकार ही प्रतीयमान होता है। प्रतिहारन्दुराज^१ या शब्दशक्तिमूला में केवल अलंकार ही प्रतीयमान मानते हैं। वालाभिर म मम्मट^२ विश्वनाथ^३ और जगन्नाथ^४ न शब्दशक्ति युद्धव म वस्तु को भी स्वीकार किया है। वाक्य के उदाहरणों को दखन हुए यह ठीक भी लगता है कि प्रतीयमान वस्तु का भी शब्दशक्ति युद्धव के अन्तर्गत रखा जाय। मम्मट और विश्वनाथ ने शब्दशक्ति युद्धव के वस्तु मात्र भेद का निम्नलिखित उदाहरण दिया है—

यधिक नात्र अस्तरमस्ति मनाक् प्रस्तररचये प्राप्ते ।

उन्नतप्रयोधर प्रेक्ष्य यदि वससि तद् वस ॥

मम्मट ने इसमें यदि उपभोग लाभ है तो ठहर' अर्थ का प्रतीयमान माना है। 'उन्नत प्रयोधर' का श्लिष्टता के कारण ही इसमें प्रतीयमान अर्थ मम्मट हुआ है। शब्द की शक्ति के कारण होने से इस उदाहरण को शब्दशक्ति युद्धव के अन्तर्गत रखना होगा।

शब्दशक्तिमूला ध्वनि और अभिधाविमर्श

'अत्रा तत्र' आदि उदाहरण में तीन अर्थ हैं। प्राकरणिक शास्त्र विषयक, अप्राकरणिक शिव विषयक और प्रतीयमान अलङ्कार विषयक। शास्त्रपरक अर्थ अनियेय हो है, अलङ्कार प्रतीयमान है अतः व्यङ्ग्य है। किन्तु 'शिव परक' अर्थ के विषय में मतभेद है। यह अर्थ अभिधागम्य है या व्यञ्जनात्मक इस सम्बन्ध में जाचार्यों में एक मत नहीं है। मम्मट और विश्वनाथ के अनुसार यह अप्राकरणिक अर्थ भी व्यङ्ग्य है। मम्मटादि का तर्क यह है कि अनेकार्थी शब्द के एक अर्थ वाचन में अभिधा के नियन्त्रित हो जाने पर अभिधा से ही अन्य अर्थ की प्रतीति नहीं हो सकती। क्योंकि शब्दबुद्धिकमणा विरम्य व्यापारमावा' मूत्र मत्र कहना है।

परन्तु जान देवने प्राकरणिक और अप्राकरणिक दोनों की प्रतीति अभिधा में मानते हैं।^५ शब्दबुद्धिकमणाम् ।' आदि मूत्र का मन्त्र अभिनिव के वाचन में दिया है। यह मम्मट है कि मम्मट और विश्वनाथ आदि का यह तर्क-

१ तत्र वाचकशक्तिमात्राध्यात्मकारानामेव व्यङ्ग्यत्वात् एकप्रकाशम् । तत्र हि ध्वनिकारणं तत्र व्यङ्ग्यत्वात् न नु चतुर्मात्रम् । मम्मट-रसतत्त्व

—वाच्यतावाचकसंज्ञा

२ काव्यप्रकाश, (आ० वि०) पृ० १८६

३ साहित्यदर्पण (चौखम्बा संस्कृत-विश्वविद्यालय) पृ० २८६

४ काव्यप्रकाश, (आ० वि०) पृ० २१८

५ ध्वन्यालोक (आ० वि०), पृ० २४४

प्रेरणा यहीं से मिली हो ? आनन्दवर्धन और अभिनव के बीच अनेक आचार्य हुए होंगे, अभिनव ने लोचन में उनके मत दिए हैं। स्वयं अभिनव का स्पष्ट मत है कि केवल प्राकरणिक अर्थ ही अभिवेय है और इसी अर्थ में अभिधा के विरति हो जाने से अन्य अर्थ की प्रतीति व्यंजनगम्य अर्थात् व्यंग्य ही माननी होगी (लोचन पृ० २४१) ।

आनन्दवर्धन प्राकरणिक-अप्राकरणिक दोनों अर्थों को अभिवेय और केवल अलङ्कार का व्यंग्य मानते हैं—यह निम्नलिखित पंक्तियों से भी प्रकट होता है—
पदप्रकाशशब्दशक्तिमूला ध्वनि के प्रसंग में आनन्दवर्धन ने लिखा है—

‘पदप्रकाशशब्दशक्तिमूलानुरणनकल्पव्यंग्येऽपि ध्वनौ विशेषणपरस्योमयार्थसम्बन्ध-
योग्यस्य योजकं पदमस्तरेण योजनमशाब्दमव्ययार्थादवस्थितमित्यद्यापि पूर्ववदभिधेयतत्साम-
र्थ्यातिप्रतारकारमात्रप्रतीत्योः सुस्थितमेव पौषापर्यम् । (४१०-४११)

महिमभट्ट और शब्दशक्तिमूल ध्वनि

महिमभट्ट ने शब्दशक्तिमूला को श्लेष के समकक्ष ही रखा है। अप्राकरणिक अर्थ को महिमभट्ट अभिवेय नहीं मानते। उनके अनुसार सही अर्थ में कोई भी शब्द अनेकार्थक नहीं हो सकता अतः अभिधा से दो अर्थों की प्रतीति का अवसर ही नहीं है। ऐसी स्थिति में अप्राकरणिक अर्थ का अभिधाजन्य प्रतीति का प्रगट हो नहीं उठता। महिमभट्ट के मतानुसार जैसे एक दीपक दो वस्तुओं को प्रकाशित करता है वैसे एक शब्द एक ही समय में दो अर्थों को प्रकाशित नहीं कर सकता। प्रकरण की अपेक्षा के अनुकूल शब्द एक ही अर्थ देगा। तन्त्र अथवा प्रसंग के अनुकूल दीपक फिर भी दो वस्तुओं को प्रकाशित कर सकता है पर शब्द प्रमाता के परामर्श के अभाव में अन्य अर्थ व्यक्त नहीं कर सकता।

इस प्रकार जब भी अन्य अर्थ की प्रतीति होगी हेतुपूर्वक होगी और तब उसका अनुमान में अन्तर्भाव होगा। इसलिये अर्थान्तर की प्रतीति में शब्द को अनेकार्थता की कारण मानना असंगत है, शब्द की अतिरिक्त शक्ति मानना भी निरर्थक है। जब वाक्य से भिन्न प्रतीति होती ही नहीं तब अप्रस्तुत अर्थ की कल्पनामात्र से उनके उपमानोरमेयभाव का कथन निराधार है।

केवलमन्यतस्तत्प्रतिमोद्भेदाभ्युपगमेऽनुमानान्तर्भावः स्फुट एव तत्त्वं लिगतापत्ते-
रिति शब्दस्यानेकार्थतावगममात्रमूलायमद्यापि कवीनामर्थान्तरप्रतीतिभ्रम इति ध्ययः
शब्दशक्तिपरिकल्पनप्रयासः एवं चास्य..... निर्मूलमेवेत्यवगन्तव्यम्^१

श्लिष्ट शब्द अन्य अर्थ तभी देगा जब पर्याप्त रूप में बोई लिंग हो। यदि महिममट्ट की उपयुक्त तर्जणा को स्वीकार किया जाय तो अप्राकरणिक अर्थ अनुमान-जन्य होगा। 'मित्रविशेषणत्वानुमेय एवासी न शब्दशक्तिमूल' ^१ जहाँ अनेक अर्थ वान शब्द से एकाधिक अर्थ की प्रतीति होनी भी है वहाँ दाना अर्थों का कारण एक ही शब्द को मानना उचित नहीं है क्योंकि दोनों अर्थों को यदि एक ही शब्द से निष्पन्न माना गया तो यह प्रश्न स्वाभाविक है कि इन दाना अर्थों में म प्रथमतः कौन सा अर्थ प्रतीत हुआ। वैयाकरणों के अनुसार भी प्रत्येक अर्थ के लिए पृथक् शब्द होता है। दो अर्थों के लिए दो पृथक् शब्द स्पष्ट हेतु रूप में हान चाहिए। अतः दो अर्थों के लिये या तो शब्द को दो बार उच्चारण किया जाय। अथवा उसे भिन्न प्रमणा से सम्बद्ध किया जाय। इस प्रकार महिममट्ट का मन है कि अप्राकरणिक अर्थ शब्द की मूलभूत प्रवृत्ति के कारण उपलब्ध नहीं होता बल्कि अनिश्चित मन्द्बर्धों के कारण होता है अतः उस अनुमेय ही मानना होगा। 'अत्रान्तरे' ^२ इत्यादि उदाहरण में महिममट्ट उपमाविकार को प्रतीयमान नहीं मानते। वे शिव विषयक भाव को अनुमानजन्य मानते हैं तथा इस अर्थ का हेतु 'अट्टहास' और 'युगमहार' आदि पदा को मानते हैं। अतः 'अत्रान्तरे' में शिव विषयक अर्थ 'महाकाल' पद की पुनरावृत्ति से उत्पन्न होता है। 'कुत्समल्लिका-घनलअट्टहास' में अवधार्यकता नहीं है बल्कि शिव और शिव के साथ उक्त भिन्न शब्द ही मानना होगा। शिव के मन्दर्भ में 'कुत्समल्लिका एव प्रवलअट्टहास' होगा। शिव के मन्दर्भ में 'कुत्समल्लिका इव अट्टहास' माना होगा।

'अत्रान्तरे' ^३ इत्यादि उदाहरण में महाकाल नामक द्रव्य विषयक प्रतीति माध्य है। अट्टहास सम्बन्ध और युग-महार को इस माध्य (कार्य) के प्रति हेतु मानना होगा। इस शास्त्र-सम्मत कार्य-कारण भाव-रूप हेतु और व्याप्ति से, समासोक्ति के क्रम में अप्राकरणिक अर्थ की सिद्धि होती है अतः महाकाल शब्द की दो अर्थों में अभिधा नहीं मानी जा सकती।

'इत्यत्राप्राकरणिकमहाकालाख्यदेवताविशेषविषयाप्रतीतिस्ताध्या। तस्याश्चाट्टहास-सम्बन्धो युगमहारव्यापारश्चेत्युभय साधन तस्य कायत्वात्। कार्यकारणभावावसापरिचा-योरप्राप्तप्रमाणभूत इति तत्र एव समासोक्तिप्रमेणाप्राकरणिकार्थान्तरप्रतीतिसिद्धि न सुभयार्थवृत्तेर्महाकालशब्दस्य सा शक्तिरित्येतदुक्तं दृश्यते च।'^४

१ वही, पृ० ४२२-४२३

२ व्य० वि०, पृ० ४१८-४१९

३ वही—पृ० ४७८

परन्तु महिम के इस विवेचन की सार्थकता भी 'महाकाल' शब्द के दो अर्थ जानने में है अतः 'महाकाल' को द्व्यर्थक मानना ही होगा। महिम इस मूल तथ्य को अस्वीकार करते हैं जो तर्क-सम्मत नहीं है।

महिम ने वैयाकरणों के 'अर्थभेदे शब्दभेदः' सूत्र को यथावत् स्वीकार किया है। आनन्द इसे न मानते हैं ऐसा नहीं है। वैयाकरण शब्द की अनेकार्थकता को स्वीकार करते हैं, भट्टहरि ने 'संयोग...वियोग'। आदि सूत्र द्वारा इसी का प्रतिपादन किया है। नागेश ने भी 'परमलघुमंजुषा' में अनेकार्थकता को स्वीकार किया। समानरूप के रहते विभिन्न अर्थ देने वाले शब्दों को ही अनेकार्थक कहा गया है। पतञ्जलि का भी यही मत रहा है।

इस प्रकार श्लेष में अनेकार्थक शब्द की पुनरावृत्ति होती है। इस पुनरावृत्ति के कारण विभिन्न संरचनाओं में प्रयुक्त शब्द भिन्न अर्थ देता है (कम से कम मानस में यह संरचना भेद रहना ही है) अतः अभिधा से इन अर्थों की प्रतीति मानने में कोई असंगतता नहीं है। पुनरावर्तन के कारण वे दो शब्द होते हैं अतः दोनों में दो बार अभिधा मानने में असंगति नहीं है। पतञ्जलि ने इसे ही 'वस्तु' कहा है। इसी प्रकार आनन्द के भी अप्राकरणिक अर्थ को अभिधेय माना है। अर्थ में शब्दभेद के सिद्धान्त को उद्भट ने भी स्वीकारा है। सम्भव है आनन्द के भी इस सूत्र में प्रयुक्त किया हो? महिम के अनुसार पुनरावर्तन का निर्धारण अन्य तथ्यों से होता है जो अन्य द्वितीय अर्थ अनुमेय है। महिमभट्ट की इस मान्यता के विपरीत कहा जा सकता है कि जिसे वे अभिधेयार्थ कहते हैं वह भी संयोग वियोगादि से निर्धारित होता है तब उसे भी अनुमेयार्थ क्यों न मानें? यदि उसे अनुमेय न मानकर अभिधेयार्थ कहा जाता है तो द्वितीय अर्थ को भी अभिधेयार्थ मानने में कोई हानि नहीं है। अतः शब्दवर्धन द्वारा प्राकरणिक-अप्राकरणिक दोनों अर्थों को अभिधेय मानने में कोई अन्तर्गत प्रतीति नहीं होती।

वृत्तिवार्तिक में अप्यवर्धित ने शब्दवृत्तिमूला के अप्राकरणिक अर्थ को अभिधेय ही माना है। अप्य के अनुसार प्राकरणिक की प्रतीति तो संदर्भ के कारण होती है और अप्राकरणिक अर्थ शब्दों के अन्य अर्थों के सह-अस्तित्व के कारण व्यक्त होता है (शब्दस्वान्यस्य सन्निधिः)। श्लेष में दोनों के प्राकरणिक होने के कारण दोनों अर्थों का भेद प्रकरण नहीं बतना सकता। वस्तुतः श्लेष के दोनों अर्थों का भेद 'शब्दस्वान्यस्य सन्निधिः' के कारण होता है। शब्दवर्धनमुद्भव में प्राकरणिक अर्थ मानस में प्रथमतः उद्बुद्ध होता है। परन्तु इसमें अप्राकरणिक अर्थ की अभिव्यक्ति में अभिधा का निषेध नहीं समझना चाहिए। श्लेष में भी दोनों अर्थ एक साथ उद्बुद्ध नहीं होते।

शब्दशक्त्युद्भव और अनुमान—आनन्दवर्धन ने 'कल्पयितव्य' कहा है। 'कल्पना' का अर्थ अनुमान भी है। भीमामा में कल्पना का अर्थ अर्थापत्ति भी है। आनन्दवर्धन को शब्दशक्त्युद्भव में प्रतीयमान अर्थ तक पहुँचने की प्रक्रिया श्रुतार्थापत्ति कही जा सकती है। नैयायिक अर्थापत्ति का अनर्थाव अनुमान में करते हैं। तब क्या अनुमान भी शब्दशक्तिमूला में सदर्थ है ? इस प्रश्न में मम्मट और विश्वनाथ न भी 'कल्पनाया' पद-प्रयोग किया है।

अर्थशक्त्युद्भव

अर्थशक्त्युद्भव में अपरिवर्तनीय शब्दा की अपेक्षा नहीं जानी, वाच्यार्थ ही प्रतीयमान वस्तु की रचना करने में मग्न होता है। इस प्रतीयमान अर्थ का वाचक यदि शब्द नहीं जाना। वाच्यार्थ अपने तात्पर्य के रूप में प्रतीयमान अर्थ को व्यक्त करता है। 'अभिज्ञान स्वस्त्यात्पर्येण इति' की व्याख्या में लिखा है कि इस पद के द्वारा आनन्दवर्धन अभिधाव्यापार का निराकरण करना चाहते हैं। आनन्दवर्धन का मन्तव्य ध्वनन व्यापार है तात्पर्य शक्ति में नहीं। यहाँ तात्पर्य का अर्थ है कि कवि का मन्तव्य वाच्यार्थ पर नहीं रहता बल्कि उस वाच्यार्थ का अन्तर्निहित मन्तव्य वह प्रत्यक्ष अर्थ है जाना है। आनन्दवर्धन ने जो उदाहरण दिया है, उसमें यह तथ्य और भी स्पष्ट हो जाता है—

एव वादिनि देयपी पारस विनुरधोमुखी ।

लीलाकमलपत्राणि गणयामास पार्वती ॥

{द्वारिक एता कहने पर शिता के पार्श्व में नीचा मुख किए लड़ी पार्वती लीला-कमल की पत्रिकाओं को गिनने लगी।}

इस वाच्यार्थ का तात्पर्य पार्वती की लज्जा रूप अर्थ को व्यक्त करना है। कवि का मन्तव्य, कमलपुष्प के पत्रों की गणना का वर्णन करना नहीं है। इस वर्णन का तात्पर्य लज्जा की अभिव्यक्ति में है। 'यस्तात्पर्येण' का यही अर्थ है। आनन्दवर्धन ने स्पष्ट रीति है—

'अत्र हि लीलाकमलपत्रगणनमुपसर्जनीकृतस्वरूप शब्दव्यापार विनैवार्थान्तर व्यभिचारिभावलक्षण प्रकाशयति ।

इस उदाहरण का आनन्दवर्धन ने केवल अन्यत्र मग्न व्यर्थ का ही विषय नहीं माना। क्योंकि जहाँ साधान् शब्द में वर्णन विभाव, अनुभाव और व्यभिचारि

१ अर्थशक्त्युद्भवस्त्वन्यो यत्रार्थ स प्रकाशते ।

यस्तात्पर्येण वस्त्वन्यद् व्यनक्त्युक्तं विना स्वतः ॥ २-२२

२ ध्व० (आ० वि०) पृ० २४८

भावों से रसादि की प्रतीति होती है वही केवल असंलक्ष्यक्रमव्यंग्य ध्वनि का अवसर होता है। उपर्युक्त उदाहरण में व्यभिचारि भाव प्रतीयमान है। जब पावनी के मर्म में इस व्याभिचारि भाव का चर्वण करते हैं तो रसानुभव होता है। यहाँ गणना रूप वाच्यार्थ और प्रतीयमान व्यभिचारि भाव में तो क्रम है, पर प्रतीयमान लज्जा के उपरान्त रस की प्रतीति में क्रम नहीं रहता। अभिनव ने यही स्थिति श्लोकारो है—‘रसस्त्वद्यापि द्रुत एव व्यभिचारिरस्वरूपं परालोच्यमाने भातीति तदापेक्षयाअलक्ष्य-क्रमद्वयेव लज्जापेक्षया तु तत्र नक्ष्यक्रमत्वम्।

यहाँ एक शंका होती है कि जहाँ कोई व्यभिचारि भाव मुख्यता से प्रतीयमान होता है वहाँ भाव ध्वनि होती है। और भाव ध्वनि को आनन्दवर्धन ने असंलक्ष्यक्रम के अंतर्गत स्वर्य रखा है तब प्रतीयमान व्यभिचारि भाव के उपर्युक्त उदाहरण को संलक्ष्यक्रम के अंतर्गत रखने का क्या तात्पर्य है? मुकुन्द माधवशर्मा ने व्यभिचारि का द्विविध प्रतीयमानता पर एक अच्छा संकेत दिया है कि असंलक्ष्यक्रमव्यंग्य ध्वनि का भाव ऐसी अनुभूति है जो पात्र और सहृदय दोनों के द्वारा अनुभव की जाती है। इससे भिन्न संलक्ष्यक्रम में प्रतीयमान व्यभिचारि भाव केवल सूचना हो रहता है। उपर्युक्त उदाहरण का परीक्षण करने पर यह स्थिति स्पष्ट की जा सकती है। ‘एवं चादिनि देवर्षी आदि उदाहरण में सहृदय लज्जा व्यभिचारि का अनुभव नहीं करता, यह पात्र की मनः स्थिति की सूचना ग्रहण करता है। अधिक से अधिक कवि की कथनशैली से पार्वती को लज्जा का अवगम कर चमत्कृत होता है। इस प्रसंग को अभिनव ने लोचन में स्पष्ट किया है

‘साक्षात् जन्तु से निवेदित (साक्षाच्छब्दनिवेदितत्वं) अपने विभावादि के बल से (स्वविभावाविवक्षा तत्र) व्यभिचारिभावों (व्यभिचारिणां) को जहाँ अलक्ष्यक्रमतया (पत्रालक्ष्यक्रमतया) बिना किसी बाधा के (व्यवधिबन्धेन) प्रतीति होता है वही (प्रतिपत्तिः) और आनन्दवर्धन के उपर्युक्त कथन में पूर्वापर विरोध नहीं है (न पूर्वापरविरोधः)। पहले कहा गया है—(पूर्वं हि उक्तम्) कि व्यभिचारियों को भी (व्यभिचारिणमपि) भाव होने से (भावत्वात्), स्वशब्द से (स्वशब्दतः) प्रतीति नहीं होती (न प्रतिपत्तिः) इसका समाधान यह है कि यहाँ रसभावादि रूप अर्थ कदापि वाच्य नहीं होते फिर भी वे सब सदा अलक्ष्यक्रम के ही विषय नहीं होते (तथापि न सर्वोऽलक्ष्यक्रमस्य विषयः)। जहाँ स्थायिगत पूर्ण व्यभिचारियों से, विभावादि से नुरंत रसाभिव्यक्ति होती है (यत्र हि विभावानुभावेभ्यः स्थायिगतेभ्यो व्यभिचारिगतेभ्यश्च पुणेभ्यो ऋटित्येव रसव्यक्तिः) वही असंलक्ष्यक्रम होता है (तत्र तु असंलक्ष्यक्रमः)। यहाँ तो पद्मपत्रगणना, अधोमुख होना (इह तु पद्मदलगणनमधोमुखत्वं), कुमारियों में अन्य कारण से भी सम्भव है (कुमारीणां चान्यथापि सम्भाव्यत इति) अतः हृदय सफल लज्जा में विश्रमित नहीं होता (हृदयं न ऋटिति लज्जायां विश्रमयति)। वरन्

तत्प्रचरण आदि पूर्व वृत्तान्त का स्मरण करने में (अपि तु प्रावृत्ततत्परस्वर्याविवृत्तान्तानु-
स्मरणेन) उसकी प्रतीति क्रमपूर्वक हो करना ॥ (तत्र प्रतिपत्तिं करोतीति क्रमव्यप्यतीव) ।
व्यभिचारिण्य के पर्यालोचन में (व्यभिचारिस्वरूपे पर्यालोच्यमाने) हम तो यहाँ भी
उसकी अपेक्षा असद्व्यक्रम में ही व्यक्त होता है (रस तु अत्रापि दूरत एव तदपेक्षया
सद्व्यक्रमतैव भातीति ।), नज्जा की अपेक्षा में यहाँ लक्ष्यक्रम है ही (सज्जापेक्षया तु
तत्र लक्ष्यक्रमत्वम्) यही भाव 'बैवल' शब्द में सूचित होता है (अमुमेव भावमेवशब्द-
बैवलशादश्च सूचयति) ।^१

इसका स्पष्ट अर्थ है कि यद्यपि मन्त्र रसभावादि असलक्ष्यक्रम रूप में प्रतीय-
मान होते हैं तब भी कुछ स्थितियाँ ऐसी होती हैं जहाँ कुछ व्यभिचारिभाव सलक्ष्य-
क्रमनया व्यक्त होकर किसी सूचना को प्रकट करे । इस स्थिति में हृदय सज्जादि
व्यभिचारि भाव अमनस्य क्रम व्यप्य की भाँति सकाल विश्रान्त नहीं होता ।
यहाँ सज्जा एक वस्तु के रूप में व्यक्त होती है, भावक इस पर विचार करता है, मान
नहीं होता ।

आनन्दवर्धन भी यह नहीं कहते कि व्यभिचारिभाव यहाँ प्रतीयमान है, वे
यहाँ कहते हैं कि मन्मथप्रगणनारूप अथ अन्य व्यभिचारिण्य अर्थ का प्रकट करता
है । आनन्दवर्धन का अर्थशक्यार्थ श्रुति विषय काङ्क्षा स्पष्टन कहती है कि इस
प्रकार में अन्यार्थ प्रतीयमान होता है—

'वस्तुवदन् व्यनक्ति' । यह व्यञ्जित वस्तु अन्वय रूप भी हो सकती है जैसा
कि अर्थशक्यार्थ के अन्वय में कहा गया है ।

अमिनव ने इसी लक्ष्य का २-२ काङ्क्षा का व्याख्या में स्पष्ट किया है ।
जो रसादिरूप अर्थ है, वह अन्नम (यो रसादिरर्थं स एवान्नमो) है (न स्वप्न एव स),
उसका कभी त्रमस भी होता है । त्रमस्यमपि हि तस्य वदति त्रमवति ।

सलक्ष्यक्रम का भाव वस्तु रूप होता है, असलक्ष्यक्रम का भाव महृदय की
मानसिक स्थिति रूप । अमिनव ने लिखा है, जब विभाव और अनुभाव व्यप्य होते हैं
(यदा तु विभावानुभाववपि व्यप्यो भवति) तब वस्तु-ध्वनि ही दृष्ट है (तदा वस्तुध्वनिरपि
कि न सद्भूते) ।

स्वशब्दनिवेदिन विभावानुभावादि में रसानिर्व्यक्ति का उदाहरण आनन्दवर्धन
ने कुमारसम्भव व मधुप्रसन्न में दिया है । उसमें पुण्या के जाभरण धारण किए हुए
देवी पार्वती के आगमन में कामभरणधान पयन्त, और शिखर की चेष्टाविशेष आदि
घासानुशब्द निवेदिन हैं, इनमें रस व्यञ्जित होता है । परन्तु 'सीताकमलपत्राणि '

आदि श्लोक में तो कमलपत्र गणना रूप अर्थ की सामर्थ्य से व्यभिचारिभाव द्वारा रस की प्रतीति होती है—अतः यह अर्थात्प्रत्यक्षक्रम से भिन्न ध्वनि का प्रकार है—

‘इह तु सामर्थ्याक्षिप्तव्यभिचारिमुखेन रसप्रतीतिः । तस्मादयमन्यो ध्वनेः प्रकारः’^१ ।

जहाँ शब्दव्यापार की सहायता से वाच्यार्थ अन्य को व्यक्त करता है वहाँ अर्थशक्त्युद्भव ध्वनि का स्थल नहीं होता ।^२ उदाहरण के लिए निम्नलिखित श्लोक देखें—

संकेतकालमनसं विटं ज्ञात्वा विदग्धया ।

हसन्नेत्रापिताकृतं लीलापद्मनिमीलितम् ॥

उपयुक्त उदाहरण में ‘लीलाकमलनिमीलन’ से जो संकेतकाल की व्यञ्जना होती है वह ‘नेत्रापिताकृत’ पद से ही सूचित हो जाती है, अतः यह अर्थशक्त्युद्भव ध्वनि का स्थल नहीं कहा जा सकता । अभिनव ने लिखा है कि यद्यपि ‘लीलापद्म-निमीलितम्’ में व्यञ्जकत्व विघटित नहीं है तब भी इससे व्यञ्जित अर्थ शब्द में ही उक्त हो गया है—‘यद्यपि चात्र शब्दान्तरसन्निधानेऽपि प्रदोषार्थं प्रति न कस्यचिदभिवागतिः पदस्येति व्यञ्जकत्वं न विघटितं, तथापि शब्देनैवोक्तमयमर्थोऽर्थान्तरस्य व्यञ्जक इति ।’^३ इसलिए ध्वनि में जो गोप्यमान के उद्दिष्ट करने का चारुत्व था वह निरस्त हो गया है ।

उन स्थलों में भी जहाँ शब्दशक्ति, अर्थशक्ति अथवा शब्दार्थशक्ति से व्यंग्य अर्थ स्थग्य कवि की उक्ति में प्रकट हो जाता है वहाँ भी अर्थशक्त्युद्भव ध्वनि का स्थल नहीं होता ।^४ वहाँ ध्वनि से भिन्न श्लेषादि अलङ्कार हो सकता है ।

शब्दशक्ति में आक्षिप्त अर्थ की गुणीभूतता का उदाहरण :—

वस्ते मा मा विपादं, श्वसनमुरुजवं सन्त्यजोर्ध्वप्रभुत्तम्,

कम्पः को वा गुरुस्ते, भवतु बलभिदा जृम्भितेनात्र याहि ।

प्रत्याख्यानं सुराणामिति भयसमनच्छद्मना कारयित्वा,

यस्मि लक्ष्मीमदाद् वः स बहलु दुरितं मन्थमूढां पयोधिः ॥

१. ध्वन्यालोकः, (वाल्मीकि टीका) पृ० २४६

२. यत्र च शब्दव्यापारसहायोऽर्थोऽर्थान्तरस्य व्यञ्जकत्वेनोपादीयते स नास्थ ध्वनेर्विषयः, ध्र०, (आ० वि०) पृ० २५०

३. वही

४. ध्वन्यालोकः, २।२३

समुद्र व मन्थन म भी लक्ष्मी की (पपाधि मन्थमूढां सद्यं म्) समुद्र ने मय दूर करन व बहान (भयशमनच्छद्मना) देवताओं का प्रत्याग्न ज्ञ किया। वेटी पत्राया नहीं (वन्म मा गा विपाद, व्यग्यार्थ है विप को भक्षण करने वाले शिव के पान मन जाना विपाद का अर्थ विप अति इति विपाद ' मे शिव भी है।), तीव्र-गति म चलन वाली दाघ उच्छ्वासा को बन्द करी (श्वसनमुदग्रव सन्त्यजोर्ध्वप्रवृत्तम्, व्यग्यार्थ है मोक्षगति बान वायु और ऊर्ध्वज्वलन स्वभाव वाले अग्नि को छोड़ो।) यह जीप क्या रही हा वन वा नष्ट करन वाला जंभाइयो की छोड़ी (कम्प को वा गुहस्ते भवतु बलभिरा जृम्भितेनात्र याहि, व्यग्यार्थ है व जल पानीति कम्प बरुण। क प्रजापति यज्ञा, वम्प अर्वात् वरुण और यज्ञा सो तुम्हारे गुरु सहज है, उन्हे छाया।) ग्यव्य मदमत्त दृष्ट का भी छोड़ी। इस प्रकार भयशमन करने के बहान अन्य सब देवताओं का प्रत्याग्नान कराकर जिन विष्णु को अपनी पुत्री समुद्र ने दी वे विष्णु तुम्हारे दु स्वा का दूर कर।

उपयुक्त उदाहरण म शब्द की अति से व्यग्यार्थ प्रतीत होता है पर वह कवि न अपन शब्दा (तृतीय चरण म) द्वारा ही कह दिया है अत यह अर्थशक्त्युद्भव ध्वनि का स्थल नहीं है।

अथर्वणि से आश्रित अर्थ का गुणीभूतता—

अम्बा शोतेऽत्र बृद्धा परिगतवयसाभ्रणीरत्र तात,
नि शोणानारकर्मभ्रमशायिलतनु कुम्भदासी तथात्र।
अस्मिन् पापाहमेका कतिपयदिवसप्रेषितप्राणनाया,
पान्थमित्य तदृष्या कथितमवसरध्याहृतिव्याजपूर्वम् ॥

(बृद्धा मां यहाँ मानी है, बृद्धा मे अग्रणी पिता यहाँ सोते हैं। गृहकार्य से शिथिल शरीर वाली दासी यहाँ मोती है इसमें मैं कुछ दिनों से पतिव्यक्ता—अकेली मानी हूँ, इस प्रकार बहान म तरणा के द्वारा पथिक को मित्रन का अवसर कहा गया।)^१

उपयुक्त उदाहरण म तरुणों के वयन मे प्रतीयमान अर्थ व्यक्त तो होता है पर 'व्याजपूर्वम्', 'कथितमवसर' आदि से कवि क अपने शब्दों में ही कह दिया जान अर्थशक्त्युद्भव ध्वनि का अवसर नहीं रहता।

वस्तुतः उपर्युक्त धारणा का कारण आनन्दवर्धन की काव्यशान्द विषयक मान्यता है। प्रतीयमान अर्थ की प्रतीति मे निहित अर्थ तक पहुँचने से उपलब्ध चमत्कृति का आनन्द रहता है। इस प्रक्रिया मे बुद्धि का व्यापार स्पष्ट है अत कवि

के स्वयं ही सब कुछ कह देने से सहृदय इस प्रक्रिया और अन्ततः चमत्कृति से वंचित रह जाता है, कल्पना का अवसर भी नहीं रहता। इसीलिए काव्य-प्रक्रिया की दृष्टि से आनन्दवर्धन ने यह व्यवस्था दी है। यह व्यवस्था व्यवहार पर आधुन है। उदाहरण के लिए प्रताप की कामायनी का यह उद्धरण प्रस्तुत है—

कुसुम कानन अंचल में मन्द
पवन प्रेरित सौरभ साकार,
रचित परमाणु पराम शरीर
खड़ा हो, से मधु का आचार।^१

यह श्रद्धा के शरीर का वर्णन है, कही वाच्यतया श्रद्धा के शरीर की कोमलता, मुगन्ध और माधुर्य को नहीं कहा गया है। पुष्पों में सम्भरित उपवन के कोने में जैसे मुगन्ध साकार हो गई हो, पराम के कणों को मधु में सान कर जैसा शरीर बना हो। सहृदय की कल्पना इन उपादानों में एक शरीर का निर्माण करना है और तब उस शरीर की मृणालता, मुगन्ध और मधुरता की अनुभूति भी साकार होती है। यह अर्थशक्त्युद्भव ध्वनि का बहुव अच्छा उदाहरण है। उदाहरण में वर्णित वस्तु से श्रद्धा के शरीर की कोमलता, मधुरता और मृणालता व्यजित होनी है। आनन्दवर्धन कृत सम्पूर्ण विवेचन काव्य के व्यावहारिक नथ्यों पर आधुन है। इसीलिए कहा गया है कि कविता परोक्ष (प्रतीयमान) अर्थ में होनी है। कविता केवल वाच्यार्थ में नहीं है, वाच्यार्थ से अधिक व्यक्त करती है, सहृदय को वाच्यार्थ में अंगे जाना पड़ता है, इसके अन्वर्निहित अर्थ तक पहुँचना पड़ता है।^२ यदि कवि प्रतीयमान अर्थ को अपने शब्दों से ही प्रकट कर देता है तो सहृदय को उसमें अज्ञान को प्रान करने का आनन्द नहीं मिल सकता।

कथ्य को व्यक्त करने की विधियाँ : प्रतीयमान अर्थ के प्रकार

कवि अनेक प्रकार में अपनी अनुभूति को व्यक्त कर सकता है। कभी वह ऐसी वस्तु की रचना करता है जो लोक में सम्भव हो और इन वस्तु में अपनी अनुभूति को प्रतीयमानतः व्यक्त करता है। कभी ऐसी वस्तु का चयन करता है जो लोक में सम्भव न हो, कवि कल्पना में उभर कर काव्य-अनन्त का सन्ध बने। कभी कवि किसी पात्र के द्वारा अपनी कल्पनाजन्य रचना को प्रस्तुत करता है। कभी वाच्यार्थ में कवि अलङ्काररूप में अपनी अनुभूति को व्यक्त करता है, कभी वस्तु के रूप में।

१. कामायनी, श्रद्धा सर्ग, पृ० ५६

२. Beaty and matchett. Poetry From Statement to meaning, P- 81

इस दृष्टि से आनन्दवर्धन ने प्रतीयमान अर्थ के प्रति उत्तरदायी वाच्यार्थ को मूलतः दो प्रकार का माना है—(१) प्रौढोक्तिमात्रनिष्पन्न शरीर अर्थात् जो केवल शक्तियों की कल्पना से सम्भव है तथा (२) स्वतः सम्भवी, अर्थात् जो लोकजीवन में भी सम्भव है। आनन्दवर्धन की एतद्विषयक कारिका निम्नलिखित है—

प्रौढोक्तिमात्रनिष्पन्नशरीर सम्भवी स्वतः ।

अर्थोऽपि द्विविधो ज्ञेयो यस्तुनोऽन्यस्य दोषक ॥^१

कविप्रौढोक्तिमात्रनिष्पन्नशरीर —

सञ्जयति सुरभिमासो न तावदर्पयति युवतिजनसङ्घमुत्तान् ।

अभिनवसहचारमुत्तान् नवपल्लवप्रसन्नाननस्य शरान् ॥

(वसन्त मास युवतिजनो को लक्ष्य बनाने वाले अग्रभाग से युक्त, नव पल्लवों के पत्र (पृष्ठभाग) से युक्त, नये सहकार आदि कामदेव के वाणों को मजाना है किन्तु अभी प्रहाराय देना नहीं है (न तावदर्पयति))

उपर्युक्त उदाहरण में कामदेव धन्वी है, वसन्त वाण बनाने वाला है, सहकार-मजरी आदि वाण हैं, युवतियाँ लक्ष्य हैं। यह सम्पूर्ण अर्थ कविप्रौढोक्तिसिद्ध है, श्रौतिक, 'राज' में न तो हम प्रकार का प्रश्नी होता, न ऐसे वाण और न ऐसे लक्ष्य होता। हम कवि प्रौढोक्ति सिद्ध वाच्यार्थ से 'मदनोन्मथन का प्रारम्भ और उत्तरातर ङीवा किन्तु भण्डन वस्तु व्यर्थ है।' अभिनव ने लिखा है—'अन्यमान मन्मथो मा-पत्यारभ क्रमैर्गाढगाढीभविध्यन्त व्यनक्ति। अन्यथा रसन्ते सपल्लव सहकारोद्गम उति वस्तुमान न व्यजय स्यात्। एषा च कवेरेवोक्ति प्रौढा।' ^२

अन्तर्ग 'बावरा अहेरी' कविता का निम्नलिखित अंश भी कविप्रौढोक्ति सिद्ध है—

भोर का बावरा अहेरी

पहले विद्याता है आलोक की—

साल-साल कलियाँ

पर जब सोचता है जाल की—

बाँध लेता है सभी को सब ।

छोटी छोटी चिड़ियाँ

१ ध्वन्यालोक. २।२४

२ ध्वन्यालोक पृ० २५५

३ अन्तर्ग, बावरा अहेरी

मंझोले पंखे

घड़े-घड़े पंखी

दनों वाले डोल वाले

डोल के वेडोल

उड़ते जहान

कलस-तिमूल वाले मंदिर-शिखर से ले

तार घर की नाटी मोटी चिपटी गोल घुस्सों वाली

उपयोग—सुन्दरी-

बेपनाह काफ़ा को :

... ..

बावरे अहेरी रे

कुछ भी अवध्य नहीं तुम, सब आखेट है :

... ..

ले में खोल देता हूँ कपाट सारे

मेरे इस लण्डहर की गिरा-गिरा छेद दे

... ..

लोक में ऐसा अहेरी नहीं देखा गया जो कहे बिन्दु की एक साँस के लिये जड़-चेतन सबको । न अहेरी मन की 'कलमि' ही दूर करता है, न आँखों को अजिब है । अजमे ने भोर को अहेरी कहा है इसलिए कि जैसे अहेरी बलपूर्वक—छलपूर्वक आखेट को पकड़ लेता है, वैसे भोर का प्रकाश उसके मन-दिवार में छाए अंधेरे को दूर कर दे । वैसे तो यह अंधेरा जाएगा नहीं, अहेरी को छुड़ें बिन्दु—यदि भोर ऐसा करे तो सम्भव है । व्यक्ति मन की परिस्थितियों से उत्पन्न पीड़ा-और उस पीड़ा से मुक्ति पाकर पुनः प्रकाश पाने की आकांक्षा इसका व्यंग्य है । आधी कविता में भोर की सामर्थ्य और जेप आधी में अपना आकांक्षा है । जब हम किसी से कुछ माँगते हैं तो प्रथमतः उसे उसको सामर्थ्य का स्मरण कराते हैं । सभी शक्त कवियों ने ऐसा ही किया है । यह इस स्थिति में मन की अनिवार्य प्रक्रिया है । अजमे आस्थावान् कवि है, जीवन के प्रति, प्रकाश के प्रति उनकी अटूट आस्था है । अंधेरे को स्वीकार कर प्रकाश के प्रति आस्थावान् होने में ही महत्ता है । 'बावरा अहेरी' पद भी व्यंजक है या आधुनिक जवाबदासी में यह प्रयोग फोरगार्डेड है, व्याज स्तुति की इस प्रक्रिया का पूरी कविता में निर्वाह है ।

इस प्रकार के कविप्रौढ़ोक्तिमिद्ध कथनों में ही कविकल्पना का विलास व्यक्त हो पाता है स्वभावतः इसका सम्बन्ध कवि की सृजन-प्रतिभा के वैशिष्ट्य ने है । कविप्रौढ़ोक्तिमिद्ध कथनों में कथ्य प्रतीयमाननः ही रहता है ।

कविप्रोदाति मिद्ध कथन कवि द्वारा विविध पात्र का उक्ति हो सकता है। यदि निबद्ध पात्र और स्वयं कवि का उक्ति के सन्दर्भ में सम्बन्ध का अवसर अधिक होता है। मानस का विविध भावछायाओं का अभिव्यक्ति मिलता है। परिणामतः जो उद्ध नामान्वय जन्म में असम्भव लगता है उस प्रकार की उक्तियाँ में सहज हो जाना है। शब्द लगता है। कविनिबद्ध पात्र भी कवि का अनुभूतियों का बाह्य होना है। परन्तु जिस की दृष्टि में कवि पात्र कथित उक्तियाँ में जैसे लक्ष्य हो जाता है उक्ति-उक्ति स्वतन्त्र हो जाना है कला रूप जाना है। और कला के इस निक्षेप में सभी समस्यताओं का समाधान हो जाना है। आनन्दबोधन में कवि निबद्धवक्ता की प्राणविक्रम का निम्नलिखित उदाहरण दिया है—

सावरवितोषधोवनहस्तावसम्ब समुद्रदूम्याम् ।

अभ्युपानमिव मन्मथस्य दत्ता तव स्तनाभ्याम् ॥^१

(आदरपूर्वक महारा दत्त हुए योवन के महा' उठते हुए तुम्हारे स्तन कामदेव का अङ्गुधान का प्रदान कर रहे हैं।)

उद्ध कथन में 'विश्व-वैचित्र्य का चमत्कार स्पष्ट है—यह कथन कवि ने कला की दृष्टि से कहा गया है।

मुद्रा-विशेष ध्यान दान है शिखा विपरीत वाक में भी मगन जाना है। 'एक ध्वनि' आदि उदाहरण इसी प्रकार के हैं। मुक्तिराम का 'वीराहा' कविता का विपरीत इसी प्रकार है—

मुझे कदम कदम पर

वीराहा मिलन है

याह फसास

तब पर रत्नता है

जिसे मैं गह्र पूजती

धर्म में उन सब पर स गुह्यता चाहता है

बहुत अच्छे लगते हैं

उनके सज्जों और अपने सपने

सब अच्छे लगते हैं।^२

प्रतापमान वन के आनन्दित अन्तर्गत भी प्रतापमान हो सकता है यह सब प्रथम उदाहरण के इस प्रकार है—

१ ध्वनिकाव्य पृ० २१६

२ मुक्तिबाध—आद का मुद्रा टका है

अर्थशक्तेः अलंकारः यत्रापि अन्यः प्रतीयते ।

अनुस्वानोपमव्यंग्यः स प्रकारोऽपरो ध्वनेः ॥^१

(जहाँ अर्थशक्ति से (वाच्यार्थ अलंकार से भिन्न) अन्य अलंकार प्रतीत होता है वह संलक्ष्यक्रमव्यंग्य ध्वनि का अन्य प्रकार है ।)

अर्थशक्ति से भी अलंकार प्रतीयमान होता है, केवल शब्दशक्ति से ही नहीं, इसी तत्त्व को स्पष्ट करने के लिए यह कारिका कही गई है । इसकी व्याख्या में अभिनव ने लिखा है—‘न केवलं शब्दशक्तेः अलंकारः प्रतीयते पूर्वोक्तनीत्या यावदर्थशक्तेरपि । यदि वा न केवलं यत्र वस्तुमात्रं प्रतीयते यानवलंकारोऽपीत्यपि-शब्दार्थः ॥’^२

यह आशंका सम्भव है कि शब्दशक्ति से तो श्लेषादि अलंकार सम्भव होते हैं, अर्थशक्ति से कौन से अलंकार सम्भव होंगे । उद्भट आदि ने दीपक इत्यादि में अन्य अलंकार की प्रतीति स्वीकारी है । आनन्दवर्धन के अनुसार जहाँ प्रतीयमान अलंकार वाच्यालंकार की अपेक्षा प्रधान चमत्कारक होता है वहाँ ध्वनि होती है । काव्यप्रकाशकार ने इसी दृष्टि का अनुसरण कर अर्थशक्त्युद्भय के अलंकारों को माना है । क्योंकि वाच्य वस्तु से वस्तु अथवा अलंकार प्रतीयमान हो सकता है । अलंकार वाच्यरूप में स्थित अलंकार से अन्य अलंकार की प्रतीयमानता में सन्देह का विचार नहीं है । रूपकादि अलंकार जो वाच्य रूप में रहते हैं, अनेक उदाहरणों में, उनका प्रतीयमानत्व होता है—

रूपकादिरलंकारवर्गो यो वाच्यतां श्रितः ।

स सर्वो गम्यमानत्वं विभ्रद् भूम्ना प्रदर्शितः ॥^३

परन्तु अलंकार ध्वनि का स्थल वहीं है जहाँ वाच्यश्रित अलंकार प्रतीयमान अलंकार के प्रति ‘तत्पर’ होता है । जहाँ ऐसा नहीं है वहाँ ध्वनि का मार्ग नहीं है—

अलंकारान्तरस्यापि प्रतीतो यत्र भासते ।

तत्परत्वं न वाच्यस्य नासी भाषो ध्वनेर्मतः ॥^४

दीपक आदि अलंकार में उपमा प्रतीयमान रहती है, पर उपमा की प्रधानता न होने से वहाँ ध्वनि का व्यवहार नहीं किया जा सकता ।

१. ध्वन्यालोक, २-२५

२. ध्वन्यालोक, २५७

३. ध्वन्यालोक, २-२६

४. ध्वन्यालोक, २-२७

धद्रमयूलेनिशा नलिनी कमलं, पुष्पगुच्छलता,
हृत्संसारदशोभा, काव्यकथा सज्जनं त्रियते मुखा ॥

(चन्द्रमा की किरणा से रात्रि, कमलपुष्पा से नलिनी, पुष्पगुच्छ से तता,
उसो ने शरद की शोभा और मञ्जना से काव्यकथा की शीरवृद्धि होती है ।)

उपर्युक्त उदाहरण में दीपक जलकर है तथा मुग्धकरण रूप एक धर्म के सम्बन्ध नादृश्य के कारण उपमा के मध्यस्थित ज्ञान पर भी वाच्यरूप से स्थित दीपक के कारण चारित्र्य प्रतीत होता है इसलिए यहाँ वाच्य अलंकार दीपक के नाम से ही व्यपदेश किया जाता है, गम्यमान उपमा का नहीं । जहाँ वाच्य अलंकार की स्थिति व्यंग्यपरतया हा हा वहाँ व्यंग्य अलंकार के अनुसार व्यवहार किया जाता है । हम स्पष्ट करने के लिए आनन्दवर्धन ने ग्यारह उदाहरण दिए हैं, कनिषथ यहाँ दिए जा रहे हैं—

प्राप्तभीरेप कस्मात् पुनरपि ज्ञेयं न मन्थवेद विदध्या-
भिद्रामध्यस्थ पूर्वामनलसमनसो नैव सम्भावयामि ।
सेतु बध्नाति भूय किमिति च सकलद्वीपनाथानुदात-
स्त्वम्प्यायते वितर्कानिति श्रुत इवाभाति कस्य पयोधे ॥

(इसका लक्ष्य प्राप्त है फिर मुझ यह पूर्वानुभूत मन्थन-दुःख क्यों दगा ।
आनन्द्यरहित मन के कारण इसकी पटल जैसा निद्रा की भी सम्भावना नहीं
है । ममत्तन द्वीपों के राजा इनके अनुचर ही रह है फिर यह दुबारा सेतुबन्धन
क्या करेगा ? हे राजन् तुम्हारे जान से माता इन प्रकार के नन्दना के कारण
करन से ही समुद्र काँप रहा है ।)

उपर्युक्त उदाहरण में समुद्र के स्वाभाविक जल-चापत्य का निमित्त विशाल
सेना सहित समुद्रतट पर आये हुए राजा का देखकर मन्थन अथवा सेतुबन्धादि सन्देह
के कारण उत्पन्न भय मानकर उत्प्रेक्षा की गई है । इसलिए यहाँ कवि प्रीति-सिद्ध
सन्देह और उत्प्रेक्षा का चकर अलङ्कार वाच्यतया है । राजा में वासुदेव का रूपक
व्यंग्य है । चमत्कारपूर्ण उत्कर्ष इस प्रतीयमान रूपक के कारण ही है । अतः यह
अलङ्कार से रूपक अलङ्कार ध्वनि का उदाहरण है । उपमान्वनि का उदाहरण
निम्नलिखित है—

वीरणा रमते धुसृणास्ते न तथा प्रियास्तनोत्सरो ।
दृष्टी रिपुगतकुम्भस्यने यया बहससिन्दूरे ॥

वीरों की दृष्टि प्रियतमा के कृत्रिम रजित उराओं में उतरी नहीं रमती जिनकी
सिन्धूर में पुनः पुनः शत्रुता के हाथिया के कुम्भस्थलों में ।

इस उदाहरण में व्यतिरेक अलङ्कार वाच्यतया है क्योंकि सिन्दूर पुते गजकुम्भों में वीरों के लिये कुंकुम रंजित उरोजों से अधिक आकर्षण कहा गया है और प्रतीयमानतः उपमा है क्योंकि सिन्दूर रंजित गजकुम्भों और कुंकुमरंजित उरोजों का सादृश्य व्यंजित है। यह स्वतःसम्भवी अलङ्कार से अलङ्कार ध्वनि का उदाहरण है।

आक्षेप अलङ्कार ध्वनि का उदाहरण—

स वक्तुमखिलान् शक्तो ह्यग्रीवाश्रितान् गुणान् ।

योऽम्बुबुम्भैः परिच्छेदं ज्ञातुं शक्तो महोदधेः ॥^१

जो पानी के घड़ों से (यः अम्बुबुम्भैः) समुद्र के परिमाण को (महोदधेः परिच्छेदं) जानने में समर्थ है (ज्ञातुं शक्तः) वही ह्यग्रीव के समस्त गुणों को (स ह्यग्रीवाश्रितान् अखिलान् गुणान्) कहने में समर्थ है (वक्तु शक्तः) ।

इस उदाहरण में अतिशयोक्ति वाच्यालङ्कार है। ह्यग्रीव की गुणरूप विशेषताओं का उद्घाटनपरक आक्षेप अलङ्कार प्रतीयमान है। यह कवि-प्रौढोक्ति-सिद्ध अलङ्कार से अलङ्कार की व्यंग्यता का उदाहरण है। आनन्दवर्धन की यह धारणा कव्य की कला सिद्ध करती है। कविता सामान्य कथन से भिन्न होती है। कविता मात्र कथन नहीं है, कलापूर्ण कथन है। यदि यह मान भी लें कि रस सिद्धान्त भाव-पक्ष पर अधिक बल देता है तो यह भी स्वीकारना होगा कि रस-सिद्धान्त अपूर्ण सिद्धान्त है क्योंकि वह केवल सद्बुदयगत अनुभूति की चर्चा को आधार बना कर चला है। ध्वनिसिद्धान्त कविता के सृजन का व्याख्यान है, कविता को मूल कृति मानता है और सद्बुदय को भी सन्निहित किए है। ध्वनिसिद्धान्त कविता के आस्वादन के क्रम को स्पष्ट करता है, अतः यथार्थपरक है।

अर्थान्तरन्यास अलङ्कार ध्वनि का उदाहरण—

दैवायते फले किं क्रियतामेतावत् पुनर्भणामः ।

रक्ताशोकपल्लवाः पल्लवानामन्येषां न सदृशाः ॥^२

फल देव के अधीन है (दैवायते फले), क्या करें (किं क्रियताम्) फिर भी इतना कहते हैं (एतावत् पुनः भणामः) रक्ताशोक के पल्लव, अन्य पल्लवों में भिन्न होते हैं सरल नहीं (रक्ताशोकपल्लवाः पल्लवानामन्येषां न सदृशाः) ।

आनन्दवर्धन ने व्यतिरेक, उत्प्रेक्षा, श्लेष, यथासंख्य आदि के उदाहरण देकर अलङ्कार ध्वनि को स्पष्ट किया है।

१. ध्वन्यालोकः पृ० २६५

२. ध्वन्यालोकः वही पृ० २६६

अलङ्कार ध्वनि का प्रयोजन :—सामान्यतः अलङ्कार आभूषणवत् हैं, वे शरीर नहीं हो सकते। पर प्रतीयमान होकर अलङ्कार चारुत्वसंवित हो जाते हैं। अलङ्कार व्यञ्जरूप होकर भी व्यङ्ग्यमुखेन ध्वनि के अंग बनते हैं, यह तभी सम्भव है जब अलङ्कार (प्रतीयमान) का प्राधान्य विवक्षित हो।

यह स्पष्ट है कि प्रतीयमान अलङ्कार की स्थिति में कथ्य प्रतीयमान अलङ्कार-जन्य हो जाना है। अतः उसरी प्रधानता विवादास्पद नहीं होती। काव्य-संरचना और कवि का उद्देश्य भी प्रतीयमान अलङ्कार व्यञ्जित वस्तु में होता है। आनन्द-वर्धन के शब्दा में काव्य का व्यापार ही इस प्रतीयमान अलङ्कार के आश्रित होता है—

व्यञ्जन्ते वस्तुमात्रेण यदासकृत्यस्तदा ।

ध्रुव ध्वन्यगता तासां, काव्यवृत्तेस्तदाध्यात् ॥

इस प्रकार वस्तु में प्राधान्यपूर्वक प्रतीयमान अलङ्कार की ध्वन्यगता तो है ही, पर प्राधान्यपूर्वक यदि अलङ्कार से अलङ्कार भी प्रतीयमान होता है तो भी वह ध्वन्यगता की प्राप्त होता है—

अलङ्कारान्तरव्यङ्ग्यभावे, ध्वन्यगता भवेत् ।

चादत्वोत्कर्षतो व्यङ्ग्यप्राधान्यं यदि लक्ष्यते ॥

इसी आधार पर मम्मट आदि बाद के आचार्यों ने अर्थजन्यपुद्गल ध्वनि के द्वादश भेद किए हैं। वस्तु से वस्तु, वस्तु से अलङ्कार, अलङ्कार से वस्तु, अलङ्कार में अलङ्कार। इन चार के स्वतः सम्भवी, कविप्रौढोत्तिसिद्ध और कविनिबद्धवस्तु-प्रौढोत्तिसिद्ध वस्तु की दृष्टि में विचार करने पर द्वादश भेद सिद्ध होते हैं।

शब्दाधिशक्त्युद्भव

ऐसा भी सम्भव है कि शब्द और अर्थ दोनों समवेत रूप से प्रतीयमान अर्थ के व्यञ्जक हों वहाँ अन्वयार्थशक्त्युद्भव ध्वनि बही जाती है। आनन्दवर्धन ने इस कोटि का उदाहरण नहीं दिया है। मम्मट ने भी जो उदाहरण दिया है, वह शब्दशक्त्युत्पत्ति का ही है।

अध्याय पंचम

ध्वनि-सिद्धान्त और शैली-विज्ञान

‘शैली, सन्दर्भों और भाषावास्तविक रूपों को ओढ़ने वाली कड़ी है।’ शैली की यह परिभाषा एक ओर उसे सूक्ष्म मानसिक प्रक्रिया से सम्बद्ध करती है— दूसरी ओर भाषिक इकाइयों से। भाषिक इकाइयों का अध्ययन भाषाशास्त्र करता है। इसी धारणा को लेकर कि भाषा शास्त्र की सहायता से किसी काव्यात्मक रचना के सत्य तक अधिक विश्वस्तता से पहुँचा जा सकता है—आधुनिक शैलीविज्ञान का विकास हुआ। अपने वर्तमान रूप में शैलीविज्ञान नया ही है और अभी भी इसके अंतर्गत किए जाने वाले विश्लेषण की रूपरेखा एकदम स्पष्ट नहीं है। भारत की काव्यशास्त्र-परम्परा में कतिपय ऐसे सिद्धान्त हैं जो कविता की शैली (संघटना) पर तथ्यपरक विचार करते हैं। अपनी-अपनी सीमा में वे विचारणाएँ कविता की विशेषताओं का उद्घाटन करने में पूर्ण समर्थ हैं। आनन्दवर्धन-प्रतिपादित ध्वनिसिद्धान्त ऐसा ही सिद्धान्त है। यह सिद्धान्त संघटना के स्वरूप और विश्लेषण की समुचित विधि प्रस्तुत करता है। प्रस्तुत प्रकरण में पहले आधुनिक शैलीविज्ञान की रूपरेखा को प्रस्तुत किया जायगा तदनन्तर ध्वनिसिद्धान्त की तत्सदृश धारणाओं से उनकी तुलना कर शैलीविज्ञानिक विश्लेषण की एक सामान्य रूपरेखा तक पहुँचने का प्रयत्न किया जाएगा।

आधुनिक भाषावास्तविक शैलीविज्ञान के अन्तर्गत किए गए अध्ययन को तीन प्रकारों में अन्तर्गत रखा जा सकता है—

(१) वे अध्ययन जो शैली को प्रतिमान से विपथन (Deviation) मानते हैं।

(२) वे अध्ययन जो किसी संरचना में भाषिक इकाइयों के आवृत्त्यांक के समुच्चय (Set) को शैली मानते हैं। शैली को भाषिक इकाइयों के आवृत्त्यांक का समुच्चय इस अर्थ में कहा गया है कि शैली एकाधिक भाषिक इकाइयों का परिणाम है तथा किसी रचनाखण्ड के किसी शब्द का शैलीगत महत्त्व अन्य शब्दों के सांनिध्य में ही सम्भव है। किसी भी रचना-प्रतिमान में एक पंक्ति से अधिक की रचनाएँ ही आती हैं।

(३) वे अध्ययन जो श्रव्यता के व्याकरण (Grammar of Probabilities) के विशिष्ट उपयोग को शैली मानते हैं। अर्थात् जो प्रयोग कवि कर सकता

है—जो भी प्रयाग कवि के नियम सम्भव हैं—सम्भावित है जा शक्य हैं, उनके विशिष्ट उपयोग का समुच्चय गौरी है।

प्रथम प्रकार के गौरीशास्त्राय अध्ययन में प्रतिमान का निवारण सर्वाधिक विवादास्पद प्रश्न बन गया है।

गौरी को विषयन मानने वाले सम्प्रदाय के अध्ययन के आधार निम्न-निम्न प्रश्न हैं—

(१) काव्य का भाषा सूचना के अतिरिक्त और क्या व्यक्त करती है ?

(२) किन्ना रचयिता की भाषा व्याकरणिक अपभ्रंशों के अतिरिक्त और क्या करता है ?

(३) रचयिता के गन्धर्वक वाक्य और शब्दगत रचयिता के ढाँचा का वैशिष्ट्य क्या है ?

प्राग स्कूल के अग्रगण्य माने अपने गौरीशास्त्रीय अध्ययन में उपर्युक्त प्रश्नों का समाधान प्राप्त करने का प्रयत्न किया है। मुकारोत्सकी ने सौन्दर्यात्मक सद्देश्य से किये गये सभी विषयित प्रयोगों को काव्य भाषा की विशेषता माना है। कविता की भाषा में कवि जान-बूझ कर नियमों को तोड़ता है। कविता स्वचालित, रुढ़ प्रयोगों का स्वाकार्य नहीं करता, जहाँ कवि नए प्रयोग करता है। ये नए प्रयोग फिर रुढ़ हो जाते हैं। फिर भाषिक इकाइयों का फार प्राकट्य होता है, अर्थात् वे स्वीकृत भाषा में मिल रूप में प्रयुक्त की जाती हैं। इस प्रकार नूतन प्रयोगों का स्वीकरण और फिर नए प्रयोगों का चक्र निरन्तर गतिशील रहता है।

नव—पञ्च सम्प्रदाय के विद्वानों ने प्रतिमान (नोर्म) और विषयन (डिफिनेशन) को दूसरी ही व्याख्या की। इस दृष्टिकोण के अनुसार भाषा को सद्दर्भ में काट कर नहीं समझा जा सकता। प्रयोग और प्रयोक्ता के सद्दर्भ में ही भाषा की मूल्यवत्ता है। इस दृष्टि से दैला-वैज्ञानिक अध्ययन में शब्द समुच्चय और विन्यास की धारणा का समावेश हुआ। शब्द समुच्चय, विन्यास के समान क्षेत्र और समान अर्थ-स्थितियों में प्रयुक्त होने वाले शब्दों का समुच्चय है। इस धारणा के परिणामस्वरूप यह माना जाने लगा कि कविता को एक मूल्य भाषा का अनुमान किया जाना चाहिये, इस मूल्य भाषा का एक मूल्य व्याकरण हो तथा यह मूल्य व्याकरण, मूल्य भाषा के सभी स्तरों स्वनिर्मित शास्त्र वाक्य शब्द समूह जादि के विश्लेषण में समर्थ होना चाहिये।

{ सूरचना के पैटर्न के आवर्तन को गौरी मानने की धारणा का विज्ञापन रोमन जेकब्सन के इस कथने से हुआ है कि—‘काव्यात्मक कार्यफलन अध्ययन’ के अर्थ से

संगठन के अक्ष में संतुलन के सिद्धान्त को प्रस्तुत करता है।' कविता की भाषा के संयोजन-सम्बन्धों में वही वैशिष्ट्य होता है जो पारस्परिक रुचि रखने वाले—सदस्यों के निकट सम्बन्ध में होता है। कवि अपनी भाषा में विशेष रूप से, शृङ्खला में अलंकारों का प्रयोग करता है और रुचि के अनुसार उसे भंग कर देता है। निश्चय ही यह प्रणाली यह मानती है कि कवि काव्य उपादानों का चयन करता है, फिर चयित उपादानों का संगठन करता है तथा प्रयुक्त होकर ये उपादान धनिष्ठता से सम्बद्ध होते हैं।

हेलीडे ने पैटर्न के अभिसरण (कन्वरजेन्स) और सामंजस्य (कोहेरेन्स) को शैली माना है। इसका तात्पर्य यह है कि कवि की रचना में विनोद पैटर्न होता है, उसी पैटर्न का अभिसरण पूरी संरचना में होता है। इसके अतिरिक्त सामंजस्य शैली का अनिवार्य तत्त्व है। सामंजस्य के अन्तर्गत सभी कुछ आ जाता है। शब्दों का, मात्रा का, अलंकार आदि सबका सामंजस्य अभिप्रेत है। हेलीडे के अनुसार सामंजस्य का तात्पर्य है—शब्दसमूह और व्याकरणिक नियमों के चतुर्विध वर्णनात्मक कोटियों (डिस्क्रिप्टीव कैटेगरीज) का प्रस्तुतीकरण (ग्रुपिंग)। बापिक संरचना में सामंजस्य विभिन्न स्तरों पर होता है। सामंजस्य शृङ्खलागत सम्बन्ध है। यह शब्द सम्बन्धी भी हो सकता है और व्याकरणिक भी।

शैली विषयक चतुर्थ धारणा के अनुसार कवि अपनी भाषा में अभिव्यक्तिपरक कुछ विशिष्ट प्रयोग करता है। इस मान्यता के अनुसार कविता की भाषा में दो स्तर होते हैं—प्रत्यक्ष और गहन। अर्थ-विषयक व्याख्याएँ इस द्वितीय स्तर से ही उद्भूत होती हैं। स्वनिम्न सम्बन्धी विश्लेषण प्रथम स्तर से ही किया जा सकता है। ये दोनों स्तर अर्थ को निहित रखने वाले एक ओर्डर्ड सेट ऑफ ट्रांसफॉर्मेशन (Ordered set of transformation) से सम्बद्ध होते हैं।

शैलीविज्ञान उपर्युक्त धारणाओं के निष्कर्ष निम्नलिखित है—

(१) कवि की भाषा वाच्यार्थ के अतिरिक्त 'और क्या' कहने में कितनी समर्थ है ?

(२) व्याकरण से कितनी नियमित है तथा अन्य प्रयोग कर उसने क्या विशेषताएँ अर्जित की हैं ?

(३) अर्थ की समान स्थितियों और समान चिन्ता में प्रयुक्त शब्द-समुच्चय का संदर्भगत वैशिष्ट्य क्या है ?

(४) चयन के अक्ष और संगठन के अक्ष में संतुलन कितना और कैसे है ?

(५) भाषा की वर्णनात्मक कोटियों के सामंजस्य और संरचना पैटर्न के अभिसरण का अध्ययन।

(६) कविता भाषा व विशिष्ट प्रयोग और प्रत्यक्ष तथा गहन स्तरो का अध्ययन ।

उपयुक्त में से पाँचवें को छोड़कर शेष विमान विमान सीमा तक अर्थ जुड़े हैं । यस्तुत काव्य का अतिम सत्य उगका अर्थ ही है । इस अर्थ को समग्रता को सीमा तक उन्मीलित करने में भाषाशास्त्र बाध देता है । यदि ऐसी वैज्ञानिक अध्ययन केवल सजा क्रिया सवनाम आदि की गणना अन्तर-रचना वन्द अथवा उन्मुक्त उपवाक्य तक ही स्वयं को सीमित रखता है तो उनके उपयोग में सदह हा रहेगा ।

कविता के ऐसीवैज्ञानिक अध्ययन का एक प्रविधि जिन्नाके लाच न थी है—मैं समग्रता हूँ यह प्रविधि बाधा संगत आर पूण है । इस विधि के प्रमुख सूत्र निम्नलिखित हैं —

(१) सामञ्जस्य इसका तात्पर्य यह है कि काव्य भाषा के आनुक्रमिक सम्बन्धों के योजनात्मक में विभिन्न स्थानों में प्रयुक्त विभिन्न स्वतन्त्र अर्थ (इकाई) परस्पर कितने संगत हैं तथा जिस सीमा तक एक दूसरे का स्वीकार करते हैं । इसके अन्तर्गत (i) क्रिया पैटन का सामञ्जस्य तथा इस सामञ्जस्य से उन्नत वैशिष्ट्य, (ii) वितरण का सामञ्जस्य, (iii) शब्द समूह का सामञ्जस्य है । सामञ्जस्य व अध्ययन में, पूरी कविता में परिव्याप्त, अर्थ व कुछ ऐसे पैटन उपलब्ध होंगे जिनमें कविता के काव्य का भाषातात्विक विवरण दिया जा सके । परन्तु यह विवरण पन्नव हा हा हागा, क्योंकि यह सामान्य भाषा में उपलब्ध इकाइयाँ का अर्थ वैयक्तिक रिया गया है, इसी अर्थ पर आधारित है जबकि कविता सामान्य प्रयोग की रूढ़ियाँ की तोड़ती है । कविता भाषिक प्रयोगधर्मिता का उपयोग करना है । कविता का भाषा का महत्त्व उद्घाटन करने के लिए कविता में प्रयुक्त उन अर्थों का विश्लेषण करना होगा, जिनकी सामान्य भाषा—प्रयोग में आता भी नहीं की जा सकती ।

(२) असामान्य प्रयोग—कविता में, भाषा व सामान्य प्रतिमानों से भिन्न प्रयोगों की सौन्दर्यात्मक संप्रेषण की दृष्टि से महत्त्वपूर्ण माना जाता है । भाषा के सामान्य प्रतिमानों की पृष्ठभूमि में ऐसे मुख्य प्रयोगों को केन्द्रीभूत कर उनकी असामान्यता का विश्लेषण किया जाना चाहिये । शब्द के सामान्य और आलंकारिक अर्थ-वैपरीत्य में यह प्रयोग असामान्यता परिलक्षित की जा सकती है । एक काव्य-रूपक अर्थ की दृष्टि से विचित्र होता है, अतः रूपक में प्रयुक्त भाषिक रूपों की व्याख्या सामान्य से भिन्न करनी होगी । रूपक में शब्द इकाइयों का विन्यास अत्यधिक गूढ़ भी हो सकता है ।

असामान्य प्रयोगों के स्थला में सामान्य प्रयोग करके भी कवि यह स्थिति उत्पन्न कर सकता है क्योंकि उन विशेष स्थला पर असामान्य प्रयोग ही अपेक्षित हैं,

अपेक्षा के विपरीत प्रयोग पाठक की दृष्टि को आकृष्ट करे—इस प्रकार सामान्य प्रयोग ही दीप्त हो उठेंगे। शैली वैज्ञानिक अध्ययन में असामान्य बने सामान्य प्रयोगों का भी विश्लेषण किया जाना चाहिये।

(३) असामान्य प्रयोगों का सामंजस्य—यह भी शैली वैज्ञानिक विवरण की एक दिशा है। इसके अन्तर्गत असामान्य प्रयोगों का परस्पर, और पूरी कविता के सन्दर्भ में भी, सामंजस्य देखा जा सकता है। कविता में अन्य योजनाओं का भी सामंजस्य होता है। छन्द, मात्रा-विषयक योजना का विश्लेषण कर उनके सामंजस्योद्भूत वैशिष्ट्य को प्रकाशित किया जाना चाहिये।

(४) स्वनिम योजना के विशिष्ट प्रयोग, अक्षर-संरचना का महत्त्व तथा इनसे उत्पन्न सौन्दर्य का विश्लेषण भी आवश्यक है।

परन्तु उपर्युक्त विश्लेषण मूत्रों के अतिरिक्त कविता के अर्थ तक पहुँचने के लिये व्याख्या सरव की भी अपेक्षा है। इस व्याख्या के लिए आलोचक को भाषा-सन्दर्भों की आवश्यकता होती है।

(५) जिआफ्रे लीच शैली-वैज्ञानिक अध्ययन में भाषित इकाइयों के केवल भाषातात्त्विक विवरण और विशिष्ट स्थल पर उनके कार्यफलन के विश्लेषण को ही पर्याप्त नहीं मानते। इस विश्लेषण से प्राप्त अर्थ को वे आभासिक कहते हैं तथा उन अन्य तत्त्वों की अपेक्षा स्वीकार करते हैं जिनसे कविता के तथ्य तक पहुँचा जा सकता है। इसी दृष्टि से लीच 'सन्दर्भ की विवक्षा' को भी विश्लेषण में आवश्यक समझते हैं। कविता में सन्दर्भ का निर्माण, कविता से ही अनुमानित करना होता है।

(६) द्व्यर्थकता—जब कवि जान-बूझ कर द्व्यर्थकता उत्पन्न करता है तो यह समझा जा सकता है कि वह स्वयं एकाधिक अर्थों की सहस्मिति चाहता है।

जिआफ्रे लीच ने 'दिस ब्रेड आइ त्रेक' कविता का इन मूत्रों के आधार पर शैली वैज्ञानिक अध्ययन किया है।

उपर्युक्त विवरण से यह स्पष्ट है कि शैलीवैज्ञानिक अध्ययन, किसी काव्यात्मक रचना की ध्वनियों, व्याकरणिक इकाइयों, वाक्यों, शब्दसमूह आदि का भाषातात्त्विक विश्लेषण प्रस्तुत करता है। भाषिक इकाइयों के प्रयोगों के सामंजस्य-विषयन आदि के अध्ययन द्वारा उस कविता की विशिष्टताओं का उद्घाटन किया जाता है। यह विश्लेषण अर्थ की परिस्तीमाओं तक पहुँचता है। 'स्टाइल' स्वयं किसी अन्य का साधन है, उस साध्य को अनेदेखा कर केवल भाषिक इकाइयों का विवरण कोई महत्त्व नहीं रखता।

अनिमिद्धान्त में काव्य के प्राण-तत्त्व, प्रतीयमान अर्थ को व्यञ्जना के प्रसंग में सघटना अर्थात् जली का मूदम विवचन किया गया है। आनन्दवर्धन ने सघटना की गुणा के आश्रित मानकर उभ चित्तवृत्तियाँ से जोड़ा है। इस प्रकार प्रसिद्ध भाषाशास्त्रीय चोमस्का न—मस्तिष्क व सहजात वैशिष्ट्य और भाषिक संरचना के गहन सम्बन्ध के जिस सत्य का इस शब्दाब्दी में स्वीकार है, आनन्दवर्धन ने विग्रस का नवम शती में उसी विवचन किया था।

सघटना की गुणा से सम्बन्ध कर उभ में विषय स्वनिमो की योजना का निर्देश किया गया है चित्त को द्रवित करन वान माधुय गुण के आश्रित सघटना में कठोर /व/ वग /प्/ /ज/ आदि स्वनिमा का प्रयोग नहीं होता।

अतएव आनन्दवर्धन व अनुसार सघटना विरूपण का प्रारम्भ बिन्दु स्वनिम याजना विरूपण है।

सघटना के व्याकरणिक अवयव हैं—मुबन्त, (सञ्ज्ञा, विक्षेपणादि), त्रिया (तिन्त), वचन वारक वृद्ध, तद्धित और समास। आनन्दवर्धन कविता के गहन स्तर में निहित अथ व उद्घाटन में इन सत्र अवयवों का व्याकरणिक विश्लेषण प्रतिपादित करते हैं। किस संरचना में कौन-सा प्रत्यय है, वह प्रत्यय किन किन अर्थों में हो सकता है, प्रस्तुत प्रसंग में कौन-सा अर्थ मग्न है, चमत्कारक है, आदि का विश्लेषण किया जाता है, इतना ही नहीं पद, पदांश, वण और वाक्य की स्वच्छ और समग्रता भी व्याख्या अपेक्षित मानी गई है।

इसके अनिर्दिष्ट औचित्य का आनन्दवर्धन ने सघटना का नियामक तत्त्व माना है। प्रयोग का औचित्य वक्ता का औचित्य और विषय का भी औचित्य। औचित्य सामञ्जस्य का चरम परिणाम है, इसमें सभी प्रकार के सामञ्जस्य समाहित हैं। अतः वाच वृत्त सामञ्जस्य का विवरण औचित्य व अन्तर्गत आ जाता है।

विचित्र प्रयोग, व्याकरण विरुद्ध प्रयोगों की व्याख्या, काव्य व सन्दर्भ विशेष में यदापि प्रयोगों को भी सुन्दर मानकर नित्य और अनित्य दोषों की व्यवस्था भी इस विश्लेषण के अन्तर्गत है।

यहाँ एक उदाहरण देकर इस विषय को स्पष्ट किया जा रहा है। आनन्दवर्धन ने यह उदाहरण मुप् तिङ्, वचन आदि व्याकरणिक इकाइयों के विश्लेषण द्वारा अपेक्षित पहुँचन व प्रसंग में दिया है।

न्यक्कारो हि अपमेव मे सदरयस्तत्राप्यसौ तापस,
सोऽपि अत्रैव, निर्हति राक्षसकुल, जीवत्यहो रावण ।
यिं धिक् राज्ञित प्रबोधितवता किं कुम्भकर्णेन वा,
स्वर्गग्रामटिकावितुष्टनवृषोऽध्वने किं एभि भुजे ॥

विश्लेषण—

(क) सजाशब्द—

(१) अरयः—संज्ञा शब्द है, 'अरि' का बहुवचनत्व रावण और शत्रुओं के सम्बन्ध का अनीचित्य व्यक्त करता है। क्योंकि देवताओं को कपित करने वाले रावण के शत्रु हों यह असम्भव है।

(२) तापसः—अरयः का विशेषण औ विशेष अर्थच्छेदा उत्पन्न करता है, इसका अरयः से सुन्दर्भ सामंजस्य द्रष्टव्य है। शत्रु भी तपस्वी, तापसः में मत्वर्योय अण् प्रत्यय है। मत्वर्योय तद्धित अण् प्रत्यय प्रशंसा, निन्दा आदि अर्थों में होता है। यहाँ यह प्रत्यय निन्दासूचक है। अर्थ होगा—बेचारे, पौरुषहीन, क्षीणदेह तपस्वी मेरे (रावण के) शत्रु हैं, आश्चर्य है।

(३) राक्षसकुलः—राक्षसकुल को (नष्ट करते हैं)। मानव तो राक्षसों के भोज्य हैं, वही मानव राक्षसकुल को नष्ट कर रहे हैं।

(४) घ्नान्तिकाः—में तद्धित प्रत्यय 'क' है, इस प्रयोग से स्वर्ग की तुच्छता, लघुता द्योत्य है।

(५) शक्रजितम्—विशेष सार्थक प्रयोग है। शक्र (इन्द्र) को जीतने वाला अर्थात् मेघनाद भी ध्वनकार के योग्य है जो इन्द्रजित् कहलाता है, वह तपस्वी शत्रुओं को न जीत सका? मेघनाद के प्रति अनास्था की व्यञ्जना हुई है।

(ख) क्रियापद—

(१) निहन्तिः—यह क्रिया पद अरयः, तापसः के सामंजस्य में है तथा अतीव नाश करने के अर्थ को व्यक्त करता है, यह तिङ् प्रत्यय को शीतकता का उदाहरण है।

(२) जीवतिः—यह भी तिङ् प्रत्यय का प्रयोग है 'जीता है' अर्थात् रावण के जीवित रहते रावण कुल का नाश, घोर आश्चर्य।

(ग) सर्वनाम—

(१) 'मे'—अस्मद् शब्द के पन्नी एकवचन का यह रूप रावण और शत्रु के सम्बन्ध के अनीचित्य को व्यक्त करता है।

(२) अस्मिः—सर्वनाम भी तापसः, अरयः के प्रभाव को धनीभूत करता है। एभिः, मृषा, उच्छ्वनः आदि पद व्यर्थता की अनुभूति के व्यञ्जक हैं सप्त, अणि आदि निपात समुदाय भी विशेष अर्थों की व्यञ्जना करते हैं। . . .

इस श्लोक में सजा और विशेषणा के पारस्परिक सामञ्जस्य क अनिर्गुण, व्याकरण-विरुद्ध, विधेयाविमर्श दोष से अभिहित 'न्यवकारो हि अयमेव' प्रयोग भी विशेषतः व्यजक है, इसमें ध्वनि-कार पर ही विशेष बल दिया गया है। रावणत्व को व्यर्थ समझने की अनुभूति है।

इस प्रकार शब्द को उसके मूल धातु और प्रत्यय तक विभक्त कर, वाच्य में उसका कार्यफलन का स्पष्ट करते हुए, अर्थच्छटाभा के प्रकाशन की व्यवस्था ध्वनिसिद्धान्त देता है। सूत्रबद्ध रूप में उन्हें इस प्रकार निबद्ध किया जा सकता है—

(१) ध्वनिसिद्धान्त में भाषाशास्त्रिक विस्तरेण का प्रयोग कविता के प्रतीय-मान अर्थ—जिसे आधुनिक भाषाशास्त्र ढीप लेवल से उद्भूत मानता है—के प्रकाशन के लिए किया जाता है।

(२) सघटना की लघुतम व्याकरणिक इकाई प्रत्यय से प्रारम्भ कर धातु, उसका समीप, विभक्ति, पद, वाक्य तक का विस्तरेण किये जाने का निर्देश है।

(३) सघटना में प्रयुक्त स्वनिमा (वर्णों) को गुणा के आधारित मानकर उसका विस्तरेण वित्तवृत्त्यारम्भ प्रभाव की दृष्टि से करणीय है।

(४) औचित्य को सघटना का नियामक सत्त्व माना गया है, इस औचित्य की सीमा में सभी प्रकार के सामञ्जस्य आ जाते हैं। अलंकार, गुणादि का औचित्य विशेषतः प्रतिपादित किया गया है।

(५) ध्वनिसिद्धान्त ध्वन और यत्नपूर्वक प्रयोग की व्यवस्था भी देता है।

भारतीय काव्यशास्त्र के अन्तर्गत ध्वनिसिद्धान्त प्रतिपादित उपर्युक्त सघटना विस्तरेण सूत्री और इस अध्याय के प्रथम परिच्छेद में उद्धृत आधुनिक शैली-शास्त्रीय अध्ययन के बिन्दुओं के योग से कविता के लिये एक संपन्न पूर्ण शैलीवैज्ञानिक निरूप बनाया जा सकता है। इस प्रयत्न के फलस्वरूप निम्नांकित शीर्षकों के अन्तर्गत कविता का शैली वैज्ञानिक अध्ययन किया जा सकता है—यहाँ उदाहरणार्थ 'विवशता' कविता का लिया जा रहा है।

कितना चौड़ा घाट नदी का, कितनी भारी धाम
कितने लोभे-लोभे से हम कितना तट निष्काम
कितनी बहकी-बहकी-सी दूरगम वशी-टेर
कितनी टूटी-टूटी-सी नम पर विहंगी की फेर
कितनी सहमी-सहमी-सी लिवि की मुरसाई पिपासा
कितनी सिमटी-सिमटी-सी जलपर तट तट अमिताषा
कितनी चुप-चुप गई रोशनी छिप-छिप आई रात

कितनी सिहर-सिहर कर गधरों से फूटी दो बात
चार नयन मुसकाये, खोये, भोगे फिर पथराए
किन्तु बड़ी विवशता जावन की कितनी कह पाए ।

१—स्वनिम विवशता—

विवशता कविता में—

अल्पप्राण अधोप	—।क्। (२१), ।च्। (४), ।ट्। (६) ।प्। (५) ।द। (२०)
म० प्रा० अधोप	—।ख्। (३), ।ष्। (२), ।थ्। (१), ।फ्। (१)
महाप्राण घोप	—।म्। (४), ।ष्। (१)
अल्पप्राण घोप	—।ग्। (४), ।ज्। (१), ।द। (२), ।व्। (३)
ऊष्म	—।स्। (१५), ।श्। (३), ।प्। (२)
अन्तस्थ	—।य्। (७), ।व्। (१), ।र्। (११), ।ल्। (१)
नासिक्य	—।न्। ।म्।

उपर्युक्त परिगणना से स्पष्ट है कि महाप्राण वर्णों (स्वनिमों) का प्रयोग अल्पतम किया गया है। अधिकांश स्वनिम अधोप अल्पप्राण हैं। घोप भी हैं तो अल्पप्राण। अनुनासिक दो ही प्रयुक्त हुए हैं। न और ।म्। ऊष्मों में ।स्। सर्वाधिक प्रयुक्त हुआ है। इन कोमल वर्णों से माधुर्य गुण की द्रुतिमूलक प्रतीति सम्भव हुई है। 'स्' का अधिक प्रयोग आकांक्षा और अवसाद की—अभिव्यक्ति में सहायक है। द् का एक बार प्रयोग हुआ है, पर वह 'च्' के साथ होने से कटु नहीं लगता।

२—शब्द-संघटना—की दृष्टि से समासों का विवेचन अपेक्षित है—विवशता कविता में दो पदों के पाँच और तीन पदों के भी (५) समास हैं, पर ये इतने सरल हैं कि इसे अल्पसमासा अथवा असमासा रचना कहा जा सकता है।

दो पद के समास—

१. वंशी-टेर
२. तट-तर
३. चुप-चुप
४. छिप-छिप
५. सिहर-सिहर

तीन पद के समास—

१. खोये-खोये-से
२. बहके-बहके-ओ
३. हटो-हटो-ओ

४ महमी-सहमी सी

१ मिमटी गिमटी-सी

(३) सामञ्जस्य—सामञ्जस्य का विविध स्तर पर परखा जा सकता है—

(क) व्याकरणिक मगति—

(१) विवशता कविता व पद प्रयोगों में व्याकरणिक मगति का पूर्ण निर्वाह है (एक प्रयोग के अतिरिक्त पाठ्यपद्धति का) कितना पद का विशेष चमत्कारपूर्ण प्रयोग किया गया है। कितना के तीन प्रयोगों के योग में तीन रूप प्रयुक्त हुये हैं— 'आ' प्रत्यय युक्त एक वचन पुल्लिङ्ग रूप प्रथम पति में, (कितना चौड़ा पाट नदी का) यहाँ कितना मात्रा सूचक है। 'न' प्रत्यय युक्त 'कितने', दो व्यक्तियों की उपस्थिति और खोप होम की सधनता व्यक्त करता है। 'ई' प्रत्यय युक्त 'कितनी' उन मजाआ व सामञ्जस्य में है जिसका 'विवशता' पद में अन्विष्ट है। प्रकृति के उपादानों के साथ एक वचन स्त्रीलिङ्ग 'कितनी' का प्रयोग, उनके अकेलेपन और उदासी को प्रकट करता है। तृतीय से लेकर आठवीं पक्ति तक में प्रयुक्त 'कितनी' का अन्वय अन्तिम पक्ति की 'कितनी' से है। दसवीं पक्ति में द्वितीय बार प्रयुक्त 'कितनी' का अर्थ 'कुछ नहीं' है।

(२) क्रिया का सामञ्जस्य भी द्रष्टव्य है—विवशता कविता में काल व दो प्रयोग हैं—(१) वर्तमान और (२) भविष्यार्थसूचक। कविता के पैटर्न को देखते हुए ये पूर्ण संगत हैं।

(३) शब्द सामञ्जस्य, 'कितनी' की आवृत्ति में तो है ही, साथ ही अन्य पद जैसे शाम, घड़ी-टेर, बिहारी की फेर, रोशनी, रात, बात आदि भी स्त्रीलिङ्ग में हैं, इनका सामञ्जस्य 'विवशता' में है।

(४) वाक्य-विन्यास के पैटर्न में आवर्तन का सामञ्जस्य देखा जा सकता है, ३, ४, ५, ६ पक्तियों की संरचना लगभग एक-सी है। प्रथम और द्वितीय पक्ति की संरचना भी समान है।

(ख) अक्षर योजना का सामञ्जस्य भी विवेचनीय है। यदि शब्द समान स्वरों (गुण और मात्रा दोनों) में युक्त हैं तो वे संगोष्ठात्मक प्रभाव उत्पन्न करने में सक्षम होते हैं। विवशता कविता में शब्द चार अथवा तीन अक्षरों के ही अधिक हैं। प्रत्येक पक्ति का प्रारम्भ समान अक्षर योजना से हुआ है—'कितना' (सी बी सी बी सी वा)

(ग) अनुप्रास—अनुप्रास भी सामञ्जस्य का एक प्रकार है। इस दृष्टि से यह कविता में १ और २ (शाम, जिज्जाम), ३ और ४ (टेर, फेर) ५ और ६ (विषाखा, अमिताला), ७ और ८ (रात बात), ९ और १० (पथराये, पाये),

पंक्तियों के प्रयोग द्रष्टव्य है। इस प्रकार के प्रयोग से भी संगीतात्मक प्रभाव उत्पन्न होता है।

पैटर्न का सामंजस्य २, ३, ४, ५, ६ पंक्तियों के मध्य में देखा जा सकता है। विशेषण उपवाक्य की रचना पूर्णतः समान है।

(४) असामान्य-प्रयोग :—

सामान्य, स्वीकृत प्रयोगों से विलक्षण प्रयोगों को सौन्दर्यात्मक दृष्टि से महत्वपूर्ण माना जाता है। इस प्रकार के प्रयोगों का शैली-वैज्ञानिक अध्ययन के अन्तर्गत विश्लेषण किया जाना चाहिये। व्याकरण-विरुद्ध प्रयोगों के चमत्कार का उद्घाटन भी आवश्यक है। विवशता कविता के ऐसे प्रयोग निम्नलिखित हैं—

(१) भारी शाम, (२) बहकी-बहकी टेर, (३) टूटी-टूटी-सी, बिहगी की फेर, (४) सहमी-सहमी-सी पिपासा, (५) सिमटी-सिमटी अभिलाषा, (६) चुप-चुप गयी रोशनी, (७) छिप-छिप आयी रात, (८) सिहर-सिहर कर फूटी बात।

उपर्युक्त सभी प्रयोग भाषा के सामान्य प्रतिमानों की पृष्ठभूमि में नूतन लगेंगे। यदि 'सिमटी-सिमटी...' संरचना बनाई जाय तो सिमटी के आगे भरने को अनेक शब्द मिल जायेंगे, जैसे साड़ी, लड़की आदि, पर अभिलाषा नहीं मिलेगी। ये पद विशेष रूप से व्यंजक होते हैं।

(५) विम्ब—कविता की शैली में विम्ब विशेष प्रभाव उत्पन्न करते हैं, कविता को जीवन्त बना देते हैं। (क) कुछ विम्ब दृश्य होते हैं, लगता है हम आँखों से देख रहे हैं। विवशता कविता की छठी पंक्ति में 'सिमटी-सिमटी-सी जल पर तट-तट अभिलाषा' में दृश्य विम्ब है—अभिलाषा के मूर्तिकरण के साथ साथ उसका सिमटना भी प्रत्यक्ष हो जाता है। चतुर्थ पंक्ति का विम्ब भी दृश्य है।

(ख) कुछ विम्ब श्रव्य होते हैं—हम उन्हें सुनते हैं, जैसे इस कविता की 'बहकी-बहकी-सी दूरागत धंसी-टेर' पंक्ति का विम्ब।

(ग) स्पर्श विम्ब में हम स्पर्श की सिहरन का अनुभव करते हैं। इस कविता की नवी पंक्ति का विम्ब स्पर्श कोटि का है।

अन्य विम्बों का भी इसी प्रकार विश्लेषण किया जा सकता है।

(६) अलंकरण—

मूर्तिकरण भी अलंकार है। अमूर्त और सूक्ष्म वस्तुओं के साथ मूर्त और जीवन्त प्राणियों की क्रियाओं का प्रयोग कर उन्हें मूर्त और जीवन्त सहज प्रस्तुत किया जाता है। टेर, फेर, पिपासा, अभिलाषा आदि अमूर्त हैं, इन्हें अनुभव किया जा सकता है। विनिष्ट क्रिया-विशेषणों का प्रयोग कर इन्हें मूर्त किया गया है।

(७) छन्द—मात्राओं का पैटर्न भी विचारणीय बिन्दु है। 'विवशता' कविता में सत्तारह मात्राओं की योजना सात बार प्रयुक्त हुई है। शेष २, ५, ६ पंक्तियाँ भी इसी योजना के निकट हैं। इस सामग्र्य से सघनतम प्रभाव उत्पन्न होता है।

ध्वनिसिद्धान्त की दृष्टि में दशवीं पंक्ति की आवश्यकता न थी 'चार नयन मुझकाये, खोये, भीने फिर पथराये' ही 'विवशता' की व्यंजना के नियम पर्याप्त है। इस पंक्ति से अनुभावमुखेन विवशता व्यंजित हो ही रही है। 'नयन पथराये' में अन्य पदा की सन्निधि के कारण 'कुढ़ न कह पाये' का अर्थ व्यक्त होता है।

ध्वनिसिद्धान्त का शब्दावली में 'विवशता' की संपटना माधुर्य—प्रसाद गुण युक्त, अल्पसमासा अथवा असमासा है। तीव्र छुटन, न कह पाये की निपटि की स्वीकृति और अनृत प्रेम इसका व्यंग्य है। विवशता स्वशब्दवाच्य है, पर धुरी नहीं लगती।

इस प्रकार काव्यशास्त्र और भाषाशास्त्र के योग से ऐसीविज्ञान विषयक धाराणाशा का विकास होता है। काव्यशास्त्र केवल विधि निषेध परक शास्त्र नहीं है, उसमें विवरण-प्रविधियाँ व स्पष्ट संकेत हैं।

जमन विद्वान् मनफ्रेड बायरविश (Manfred Bierwish) ने काव्य के वैज्ञानिक विश्लेषण विषयक दो अतिमार्गों का उल्लेख किया है। एक है हरमेनेयूटिक सम्प्रदाय (Hermeneutic School) जो कविता की गरचना से ही उसका सूत्रांकन करना समुचित मानता है। इस सम्प्रदाय के अनुसार कविता पर पूर्वनिर्धारित नियमों का लादन की आवश्यकता नहीं। प्रत्येक वस्तु अन्य वस्तु में भिन्न है, अद्वितीय है, अतः एक वस्तु से सम्बद्ध नियमों का शासन दूसरी वस्तु पर प्रवृत्त नहीं किया जा सकता। दूसरे प्रकार का अतिमार्ग यह है जिसमें काव्य के विशिष्ट गुणों का उद्घाटन करने के लिए सांख्यिकीय प्रणालियों का उपयोग किया जाता है—जैसे छन्द की पंक्तियाँ, पंक्तियों के अक्षर, प्रपञ्च में पंक्तियों की सम्मिश्रता आदि का परिमाण। इस प्रकार गणना कर कुछ सूत्र बनाए जाते हैं। हमारी दृष्टि धारणा है कि इस प्रकार की गणितीय सूत्र रचना काव्य के सन्दर्भ में विशेष उपयोगी नहीं है। प्रथम दृष्टि में ऐसा प्रतीत होता है कि काव्यशास्त्र का उद्देश्य साहित्यिक ग्रन्थ है। परन्तु थोड़ा विचार करने पर यह स्पष्ट होता है कि वस्तुतः काव्यशास्त्र का प्रतिपाद्य उन कवित्व नियमितताओं का वर्णन है जिनका उपस्थिति से काव्य के विशिष्ट प्रभाव निर्धारित होते हैं, रचना काव्यशब्द की अधिकारिणी होती है। बायरविश ने काव्यशास्त्र और भाषाशास्त्र व सम्प्रदाय का स्पष्ट करने हुए विषय निष्कर्ष प्रस्तुत किए हैं। भाषाशास्त्र

के ट्रांसफॉर्मेशनल दृष्टिकोण का उद्देश्य व्यक्ति को उसके सीमित शब्द, ध्वनि आदि विषयक कोश से ही असंख्य वाक्य बना लेने की क्षमता प्रदान करना है। प्रत्येक भाषा में संयोजन सम्बन्धी कतिपय नियम होते हैं। इन नियमों की सहायता से, अपने सीमित भाषा तत्त्वों के कोश से ही मनुष्य अनेक वाक्यों का निर्माण तथा प्रयोग करता है। वाक्यों की निरन्तर वर्धमान संख्या प्रयोक्ता की इच्छा पर निर्भर करती है। वाणी की प्रत्येक क्रिया के मूल में निहित इस योग्यता को कुछ व्यवस्थित नियमों द्वारा व्यक्त किया जा सकता है, इसे नियमों की व्यवस्था भी (System) कहा जाता है। इस व्यवस्था का निवेश (Input) आरम्भिक प्रतीक वाक्य होगा तथा भाषा के वे सभी वाक्य जिनका सम्बन्ध यहाँ है—उत्पाद होगे। इस प्रकार यह व्यवस्था गणित की प्रविधि के समान वाक्यों को उत्पन्न करेगी। इस प्रक्रम की रूपरेखा निम्नलिखित विधि से प्रस्तुत की जा सकती है।

प्रथम सूत्र :—



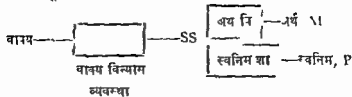
G व्युत्पादक (generative) व्यवस्था है। इसका निवेश आरम्भिक वाक्य है। $S_1, S_2, S_3, \dots, S_n$ भाषा के पृथक्-पृथक् वाक्य हैं। यह व्यवस्था (G) केवल शब्दों अथवा ध्वनियों के अनुक्रम ही उत्पन्न नहीं करती बल्कि इन अवयवों में सम्बन्ध भी स्थापित करती है, सभी वाक्य निष्पन्न होता है। इसका तात्पर्य यह है कि व्यवस्था G यह भी निर्धारित करेगी कि वाक्य ठीक है, संदिग्ध है अथवा द्वयर्थक है। वाक्य में प्रयुक्त संज्ञा-निपातादि का वर्णन और उनके पारस्परिक सम्बन्ध का विवेचन संरचनात्मक विवरण (S. D.) कहलाते हैं। व्यवस्था G शब्दों के संयोजनों के अतिरिक्त संरचना विवरणों (Structural Descriptions) SD_n को भी उत्पन्न करता है। इस व्यवस्था G के अनेक अवयव हैं—



इन अवयवों का सम्बन्ध ऐसा है कि अर्थविज्ञान अर्थ का विवरण देता है, स्वनिमग्राह्य स्वनिम संरचना की व्याख्या करता है। इन दोनों ही व्याख्याओं का आधार वाक्य संरचना (Syntactic structure, SS) होती है। इस दृष्टि से सूत्र की रूपरेखा निम्नलिखित होगी—

का०—??

द्वितीय सूत्र —



P क अन्तर्गत विद्या वाक्य की सभी नियमित आन्वहारिक विविधताएँ सम्निहित हैं। M में वाक्य की सभी वाक्यविहित और अर्थविहित विविधताएँ हैं। सूत्र २ से स्पष्ट है कि प्रथम सूत्र के प्रथम Sn का विवरण एक m तथा एक p के द्वारा दिया जा सकेगा। इस व्यवस्था में भाषिक चिह्न की द्विविधता स्वीकार की गई है। जिन अवयवों की चर्चा यहाँ की गई है, उनमें अन्तर्-उपलब्ध होना है।

प्रत्येक वाक्य का पारिणामिक संरचना विवरण (SD) अनेक स्तरों से निर्मित होता है—इन स्तरों में अनेक संरचनात्मक पक्ष विद्यमान होते हैं।

इस प्रकार प्रथम (1) की व्यवस्था से, सिद्धान्ततः, प्रकृत भाषा के अमर्य वाक्यों के वैशिष्ट्य का अंकित किया जा सकता है। इस में निम्न व्यवस्थापन द्वारा 'संरचनात्मक विशेषताएँ' (Structural characteristics) भी स्पष्ट की जा सकती हैं—इस दृष्टि में भाषा उत्पादक व्यवस्था (Generative System) (द्वारा उत्पन्न वाक्यों का समुच्चय Sci) होगी। यदि भाषा का I में व्यक्त कर, s_1, s_2, s_3, \dots आदि C व्यवस्था द्वारा उत्पन्न वाक्य हों—

$$I \in (s_1, s_2, s_3, \dots)$$

होगा। यदि इस व्यवस्था का स्वनिमियोजना और वाक्य तक ही सीमित न रखा जाय, इसमें अर्थ भी समाहित किया जाय तो यह व्याकरण की महान् विश्वमनीय व्याख्या हो सकेगी, इसमें सन्देह नहीं है। पाणिनीय व्याकरण ऐसी ही महान् व्यवस्था है। यहाँ एक और महत्वपूर्ण प्रयोगसिद्ध तथ्य व्याख्या की अपेक्षा रखता है।

वाक्य में व्याकरण विरुद्ध (deviations) वाक्य भी काव्यात्मक प्रभाव उत्पन्न करते हैं, सामान्य व्यवहार में भी ऐसे प्रयोग देखे जाते हैं। अतः व्यवस्था (System) में यह सामर्थ्य भी होनी चाहिये कि वह सामान्य से भिन्न वाक्यों की भिन्नता के स्तरों की तथा प्रकारों के भेद का व्यक्त कर सकें।

उपर्युक्त व्याकरण सिद्धान्त में यह क्षमता है। यदि यह माना जाय कि व्याकरणिक व्यवस्था केवल उन्हीं वाक्यों और सम्बन्धों को निष्पन्न करती है जो साधारणतः व्याकरणसम्मत माने जाते हैं तथा सभी विपक्षित (Deviant) वाक्य सम्बन्धों को गौण व्यवस्था द्वारा निष्पन्न हैं। यह गौण व्यवस्था इन वाक्यों को

G द्वारा उत्पन्न संरचनात्मक विवरणों (SDs) से भी जोड़ता है। तब इसका तात्पर्य होगा कि विपर्ययित वाक्य सदीप संरचनात्मक विवरणों (SDs) वाले होंगे। इस प्रकार के और सामान्य संरचनात्मक विवरण वाले वाक्यों के अन्तर को स्पष्ट कर वाक्यों के असामान्य अंशों और प्रकारों का आस्थान किया जा सकेगा। दूसरे शब्दों में यह कहा जा सकता है कि विपर्ययित वाक्य (Deviant sentences) (८) व्यवस्था के नियमों के अतिक्रमण से उत्पन्न होते हैं।

सामान्य वाक्य प्रयोग द्वारा परीक्षणीय-अथ सामग्री है। यद्यपि इन्हें प्राप्त करना व्यावहारिक दृष्टि से सरल नहीं है। वह भ्रम नहीं करना चाहिये कि (८) व्यवस्था सामान्य और असामान्य वाक्यों के औचित्य का कथन भी करेगी। G केवल यह बतलाती है कि किन गुणों और किन नियमितताओं से सामान्यता उत्पन्न होती है, अथवा असामान्यता कैसे उत्पन्न होती है। यह व्यवस्था (८) असामान्यता उत्पन्न करने वाली रचियों के कारणों के विषय में कुछ नहीं कह सकती। वक्ता और श्रोता के बीच घटित प्रक्रिया के सम्बन्ध में भी यह मौन है।

व्यवस्था के विस्तार में यह भी माना जायगा कि वह व्यवस्था केवल वाक्य ही उत्पन्न नहीं करती, वाक्यों के अनुक्रम अर्थात् पूर्ण वाक्य-समूह उत्पन्न करती है।

जकोवसन तथा लोरेज ने छन्द व्यवस्था की कल्पना करते हुए कहा है कि यह व्यवस्था छन्द के आधारभूत अवयवों तथा उनके सम्बन्धों की सटीक व्याख्या करती है। यह व्याख्या इस बात को बतलाने में समर्थ होनी चाहिए कि कौन-सा छन्द उस व्यवस्था में सम्पुक्त है, कौन-सा नहीं, सभी सम्भव व्यवस्था-निरूपित सिद्धान्त व्यवस्था से व्युत्पन्न किए जा सकने चाहिए।

छन्द मूलों का समुच्चय, एक प्रकार से, उपरिस्थित व्याकरणिक व्यवस्था का समानधर्मी है। यह वह छन्द व्यवस्था है जो सभी छन्दों को उत्पन्न करती है तथा आकस्मिक अथवा जानबूझ कर किये गये सभी विपर्ययों को स्पष्ट करती है।

व्याकरण और छन्द व्यवस्था में अंतर यह है कि छन्द व्यवस्था व्याकरण द्वारा प्रस्तुत तत्त्वों से ही निर्मित है किन्तु व्याकरण-व्यवस्था मापेतर किसी अन्य वस्तु पर आधारित न होकर पूर्ण स्वतन्त्र है। काव्यात्मक संरचनाएँ जैसे छंद, अंत्यानुप्रास, सानुप्रासिकता आदि परजीवी संरचनाएँ हैं, इनका मूल आधार भाषिक संरचनाएँ ही हैं।

उत्पादक व्याकरण (Generative Grammar) के उपर्युक्त परिचयात्मक विवरण के अनन्तर काव्यात्मक संरचना (Poetic Structure) को व्याकरण से सम्बद्ध किया जा सकता है। माना PS एक काव्यात्मक व्यवस्था है। यह व्यवस्था चयन-धर्मों प्रक्रम है। इन प्रक्रम (Mechanism) की आधारभूत नामगो उपर्युक्त (८)

व्यवस्था द्वारा निष्पन्न सरचना-विवरण हैं। काव्यात्मक व्यवस्था से दो प्रकार की सामग्री निगत होती है। SD_1 और SD_2 । इनमें SD_1 वह सरचना विवरण है जो काव्यात्मक नियमों के अनुरूप है। इसका तात्पर्य यह हुआ कि PS^1 वाक्य को काव्यात्मकता-अकाव्यात्मकता का निधारण करने वाला विवेकगम प्रणाली है। यह व्यवस्था एक प्रकार से मान्यताप्रदाया व्याकरण के समकक्ष होगी। इसमें शब्दों के अनुक्रम ग्रहण किए जाएंगे और यह नियम निर्गत होगा कि अनुक्रम पूर्णतः व्याकरण-सम्मत था या नहीं। जैसा मान्यताप्रदाया व्याकरण में व्याकरणसम्मत सामान्य वाक्या और विपक्षित वाक्या में भेद करने वाले नियम होते हैं वैसे ही PS^1 काव्यात्मक व्यवस्था में नियमों को ऐसे सुनिश्चित व्यवस्था होगी जो काव्यात्मक सरचनाओं और काव्येतर सरचनाओं में भेद करेगी।

उपर्युक्त प्रक्रम PS^1 की अपेक्षा किंचित् व्यापक प्रक्रम PS की कल्पना अधिक उपादेय होगी। यह प्रक्रम P_2 यह बतलाएगा कि दो सरचना विवरणों (SD_2) में से कौन-सा कतिपय काव्यात्मक नियमितताओं के अधिक निकट है। अर्थात् PS प्रक्रम कुछ सरचना विवरणों का काव्यात्मकता के मानदण्ड में अनुक्रमित करेगा। इस स्थिति में व्याकरण की दृष्टि से विपक्षित वाक्यों के सरचना विवरणों पर भी विचार करना चाहिये। क्योंकि अनेक व्याकरण विरुद्ध वचनों की प्रेरणा काव्यात्मक सरचना PS के नियमों से होगी है।

काव्यात्मक सरचना व्यवस्था का निवेश (Input) सरचना विवरण SD है। इस सरचना विवरण को PS एक मूल्यवत्ता देता है। नियमों का अधिक्रमण भी इस व्यवस्था द्वारा जाये है।

जकोबसन के अनुसार काव्यात्मक प्रक्रम ध्वन के अक्ष से संयोजन के अक्ष में समतुल्य के सिद्धान्त को प्रक्षेपित करता है। उपर्युक्त विवरण के प्रकाश में इसका तात्पर्य होगा कि किसी सरचना विवरण (SD) के दिए हुए अनुक्रम (Sequence) में ऐसे सत्व होते हैं जिनका वैशिष्ट्य समान वाक्यविन्यासमूलक, अर्थ-मूलक अथवा ध्वनिमूलक अनुगुणा द्वारा निरूपित किया जा सकता है। ये सत्व विशिष्ट होते हैं तथा काव्यात्मकता (Poeticity) के निरूप में विशिष्ट मूल्य निरूपित का आधार प्रस्तुत करते हैं। इस बात की और भी सक्षिप्त तथा सटीक रूप में निम्न-लिखित प्रकार से कहा जा सकता है—

C तथा C' दो सक्षिप्त रचनाएँ हैं, C व्यवस्था द्वारा इनकी व्याख्या की गई है। C तथा C' दोनों में m सत्व (entities) हैं, इनमें n समान हैं, $n \leq m$ अर्थात् n या तो m के बराबर है अथवा m से कम। $n = m$ की स्थिति में दोनों रचनाएँ समान होंगी। तब m की तुलना में n कितना है कि C और C' में काव्या-

त्मक सम्बन्ध है, यह स्थापित हो सके। जेकोबसन के अनुसार काव्यात्मक संरचना में व्याख्या करने वाले नियम निम्नलिखित रूप में प्रकट होने चाहिए—

$SD (C C') — — — SD (R (C C'))$
 $R (C C')$ दोनों संरचनाओं का सम्बन्ध है। इस सूत्र को समुच्चय सिद्धान्त के अनुसार लिखा गया है, $— \rightarrow$ चिह्न का तात्पर्य है $SD (CC')$ को $SD (R (C C'))$ लिखो। अर्थात् C और C' के संरचना विवरण के स्थान पर C और C' के सम्बन्ध का संरचना विवरण लिखा जाना चाहिए। उपर्युक्त विवरण के आधार पर निम्नलिखित निष्कर्ष प्राप्त किए जा सकते हैं—

(१) काव्यात्मक व्यवस्था PS , व्याकरणिक व्यवस्था G द्वारा श्रुत्यन्त संरचना विवरणों पर क्रियाशील होती है।

(२) इस काव्यात्मक व्यवस्था PS के नियम भाषिक संरचनाओं पर प्रवृत्त होते हैं पर स्वयं अति भाषिक (extralinguistic) हैं।

(३) यह व्यवस्था स्वतः और स्पष्टतः यह बतलाती है कि किन नियमितताओं में काव्यात्मक प्रभाव का आधार है।

(४) यह काव्यात्मक व्यवस्था इस प्रकार सूत्रबद्ध होनी चाहिए कि प्रत्येक निवेशित भाषा और प्रत्येक विशिष्ट काव्यात्मक प्रभाव का निकप बन सके।

(५) विशेष काव्यात्मक व्यवस्थाओं की विशेष समस्याओं के अध्ययन से काव्यात्मक व्यवस्था के विशिष्ट परिप्रेक्ष्यों की गवेषणा की जा सकती है। जैसे भाषिक सिद्धान्तों में सामान्यरूप का अध्ययन किया जा सकता है, ठीक उसी प्रकार काव्यात्मक व्यवस्था के सामान्य स्वरूप का अध्ययन किया जा सकता है।

(६) अंततः काव्यात्मक व्यवस्था के भाषेतर सौन्दर्यशास्त्रीय पक्ष को भी समुचित रूप में समझा जा सकता है।

(७) यह माना जाता है कि जानबूझ कर किए गये व्याकरण विरुद्ध प्रयोगों में काव्यात्मक प्रभाव उत्पन्न होते हैं, पर प्रत्येक व्याकरण विरुद्ध प्रयोग से काव्यात्मक प्रभाव उत्पन्न नहीं होता।

व्यनिसिद्धान्त, वस्तुतः एक काव्यात्मक व्यवस्था का सिद्धान्त है। इसके निश्चित नियमों की व्यवस्था काव्यात्मकता अथवा अकाव्यात्मकता का निकप प्रस्तुत करती है। इस सिद्धान्त द्वारा प्रस्तुत व्यवस्था के निवेश (Input) व्याकरण द्वारा

व्युत्पन्न मरचनाएँ हैं। ध्वनिमिद्धान्त का व्यवस्था शब्द और अर्थ पर प्रवृत्त होती है। यह व्यवस्था अध्ययनधर्मी भी है—

सो ऽयं तद्व्युत्पत्तिसामर्थ्ययोगी शब्दश्च कश्चन ।

यत्नतः प्रयमिज्ञेयो तौ शब्दावौ महाकवे ॥

ध्वनिमिद्धान्तीय वाक्याभ्यस्य व्यवस्था निश्चित मरचनाओं में कतिपय को वाक्याभ्यस्य मानना है अन्य को नहीं।

ध्वनिमिद्धान्त प्रतिपादित वाक्य व्यवस्था के नियम भाषिक मरचनाओं पर प्रवृत्त होते हैं परन्तु ये नियम स्वयं में भाषाशास्त्र नहीं हैं। ध्वनिमिद्धान्त स्वतः उन नियमितताओं का व्याख्या करता है जिनमें वाक्याभ्यस्य उत्पन्न होते हैं। इस व्यवस्था के नियमों द्वारा भाषा के प्रत्येक निवेश तथा विशिष्ट वाक्याभ्यस्य प्रभाव की व्याख्या सम्भव है। इस वाक्य व्यवस्था के भाषाशास्त्रोक्त गौण वचन की व्याख्या अथवा ६ और ७ में की गई है।

ध्वनिमिद्धान्त व्युत्पत्तिमूलक व्याकरण के सहस्र एक ऐसा व्यवस्था है जो वाक्य की वाक्यात्मकता का नियम करता है। यह प्रतीयमान अर्थ की व्यवस्था है। यदि इस व्यवस्था का प्र० व्य० मरुत में उक्त करें तो शब्द और अर्थ मरचनाएँ इसका प्रारम्भिक निवेश सामग्री होंगी। यह व्यवस्था इस निवेशित सामग्री को तीन भागों में विभक्त करता है। प्रथम व मरचना विवरण जिनमें प्रतीयमान अर्थ वाक्यानिर्णय है, जिन्हें यह व्यवस्था 'ध्वनि' कहती है। दूसरा व मरचना विवरण (SDs) जिनमें प्रतीयमान अर्थ वाक्यार्थ के समान अथवा कम महत्वपूर्ण हैं ऐसे मरचना विवरणों की यह व्यवस्था गुणाभूत व्यंग्य कहता है। तृतीय व मरचना विवरण जिनमें व्यंग्य का स्वर्ण नहीं है अथवा कवि की विवेक्षा वैसा नहीं है, इस व्यवस्था के अनुसार चित्रवाक्य है।

शब्द और अर्थ

मरचनाएँ



— ध्वनि

— गुणाभूत व्यंग्य

— चित्र

इस प्रकार यह व्यवस्था शब्द और अर्थ की मरचनाओं का वाक्यात्मक मूल्यवत्ता प्रदान करती है। इसके अनुसार वाक्यैव विविध शब्द अर्थ मरचनाओं द्वारा उत्पन्न वाक्यातिशयोक्ती प्रतीयमान अर्थों का समुच्चय (set) है।

ध्वनिमिद्धान्त की इस वाक्याभ्यस्य व्यवस्था के नियमों का दा रूपों में रखा जा सकता है—

(१) जहाँ अर्थ स्वयं की और शब्द अपने अर्थ की प्रतीयमान अर्थ के प्रति उपसर्जन कर दे, वहाँ विद्वानों ने ध्वनि व्यपदेश किया है। अतः ध्वनि सिद्धान्त, शब्द

और अर्थ की प्रतीयमान और अर्थ के प्रति स्वोपसर्जन की व्यवस्था है। यह व्यवस्था व्यंग्य-व्यंजक भाव पर आधारित है। यही वह प्रधान निकष है जो शब्द और अर्थ की काव्यत्व विषयक मूल्यवत्ता का निर्णय करता है।

(२) इस व्यवस्था का द्वितीय महत्त्वपूर्ण नियम यह है कि वाच्यवाचक पर आधारित चारुत्वहेतुओं का भी प्रतीयमान रस के प्रति तत्परता का भाव होना चाहिए।

(३) प्रतीयमान रस के आश्रित रहने वाले गुण कहलाते हैं।

(४) रसाश्रित अलंकार ही ग्राह्य हैं।

(५) औचित्य का परिपालन सर्वत्र बांछित है।

अतः यह निष्पन्न होता है कि आनन्दवर्धन ने श्वनि को प्रेरणा ही शेषाकरणों से ग्रहण नहीं की बरन् भारत की प्रसिद्ध व्युत्पत्तिमूलक व्याकरण-परम्परा के स्वरूप के आधार पर ही इस सिद्धान्त-व्यवस्था को विकसित भी किया है।

अध्याय पष्ठ

ध्वनिचिह्नान्त और सौन्दर्यशास्त्रीय संदर्भ

“भारतीय चिन्तन-परम्परा में सलित-कलाओं के अतर्पित स्थापत्य संगीत तथा काव्य, इन तीन कलाओं का विधान है। इन्हीं तीन कलाओं का स्वतन्त्र अस्तित्व स्वीकार किया गया है, मूर्ति और चित्रकला का गौण स्थान है। इसलिए भारतीय सौन्दर्यशास्त्र विषयक अवधारणाएँ उपर्युक्त तीनों कलाओं—रस-ब्रह्मवाद, नाद-ब्रह्मवाद तथा वस्तु-ब्रह्मवाद का निरूपण करती हैं।^१ पारचार्य सौन्दर्यशास्त्रीय हेगेल ने सलितकलाओं की मूर्ची में मूर्ति और चित्रकला को भी सम्मिलित किया है।”

काव्य, काव्य-सौन्दर्य एवं उसकी अनुभूति के विषय में भारतीय काव्यशास्त्र में अत्यन्त प्रौढ़ विचार उपलब्ध हैं। काव्य-कला के इस विस्तृत एवं गम्भीर वर्णन का कारण इस कला का सर्वश्रेष्ठ माना जाना है। काव्यकला में भी नाट्य को सर्वोच्च स्थान दिया गया है। नाट्य में सभी कलाएँ अन्तर्निहित हैं।^२ अतः नाट्य के संदर्भ में ही संगीत, मूर्ति आदि कलाओं का विवेचन भी किया गया है।

भारतीय काव्य चिन्तन की इस परम्परा में—ज्ञान की इस शाखा का आरम्भ में ‘अलङ्कारशास्त्र’ कहा गया था। आचार्य धामन^३ ने अलङ्कार को सौन्दर्य प्रवि-पादित किया है, अतः अलङ्कारशास्त्र सौन्दर्यशास्त्र ही है। परन्तु यह सौन्दर्यशास्त्र केवल काव्य के सौन्दर्य से ही सम्बद्ध है। आज हिन्दी में ‘सौन्दर्यशास्त्र’ शब्द ‘एस्थेटिक्स’ के पर्याय रूप में प्रयुक्त हो रहा है। अतः इस ‘सौन्दर्यशास्त्र’ में जो अर्थ है उसका समाहार निश्चय ही भारतीय ‘अलङ्कारशास्त्र’ में नहीं होता। संस्कृत काव्य-शास्त्र में प्रयुक्त ‘अलङ्कारशास्त्र’ काव्य से ही सम्बद्ध है, अतः उसे काव्यशास्त्र ही कहा जाना चाहिये। तब भी, भारतीय काव्यशास्त्र में सलितकलाओं के सौन्दर्य का विधान और विश्लेषण करने वाले तत्त्वा का आख्यान है। नतिपय काव्यशास्त्रीय सिद्धान्त

१ डा० के० सी० घाण्डेय, कम्पेरेटिव एस्थेटिक्स, वाल्थूम १, पृ० १

२ न तज्ज्ञान न तच्छिल्प न सा विद्या न सा कला।

नासौ योगो न तत्कर्म नाट्येस्मिन् यत्र दृश्यते ॥

नाट्यशास्त्र १-११७

३ काव्यालङ्कारसूत्र, १-१२-‘सौन्दर्यालङ्कार’

तो ऐसे हैं जिन्हें सामान्यतः सभी कलाओं के सौन्दर्य का निकप बनाया जा सकता है।

सौन्दर्यशास्त्र और काव्यशास्त्र

आधुनिक सौन्दर्यशास्त्र के अन्तर्गत ललितकलाओं के सौन्दर्यविधायी तत्त्वों का गंभीर विवेचन किया जाता है। कौन से तत्त्व ललितकलाओं के सौन्दर्य का विधान करते हैं? उन तत्त्वों का कितना और कैसे समायोजन होता है? कला-सौन्दर्य-विषयक उपर्युक्त जिज्ञासाओं का समाधान करने का प्रयत्न सौन्दर्यशास्त्र करता है। अधुनातन रूप में सौन्दर्यशास्त्र का विकास पाश्चात्य चिन्तन में हुआ है। वाउमगार्टन से सेंट्सबरी तक सौन्दर्यशास्त्रीय चिन्तन को एक दीर्घ परम्परा वहाँ विद्यमान रही है। सौन्दर्यशास्त्र की उपर्युक्त परिभाषा इसी परम्परा का सुचिह्नित परिणाम है। इस परिभाषा के अनन्तर यह कहा जा सकता है कि सभी ललितकलाओं के सौन्दर्य से सम्बद्ध होने के कारण सौन्दर्यशास्त्र का क्षेत्र व्यापक है। इसकी तुलना में काव्यशास्त्र का क्षेत्र सीमित है, उसमें केवल काव्य-सौन्दर्य से सम्बद्ध तत्त्वों का मूलम विवेचन किया जाता है।

सौन्दर्यशास्त्र विषयक हिन्दी ग्रन्थों में प्रत्यक्षतः और काव्यशास्त्रीय ग्रन्थों में प्रसंगतः काव्यशास्त्र और सौन्दर्यशास्त्र का अन्तर बतलाया गया है। 'सौन्दर्यशास्त्र के तत्त्व' पुस्तक में काव्यशास्त्र और सौन्दर्यशास्त्र में एक 'ध्यातव्य अन्तर' यह कहा गया है कि 'मूलम तात्त्विक सिद्धान्त परिकल्पन' का समावेश काव्यशास्त्र में किन्हीं स्थलों में ही होता है जब कि सौन्दर्यशास्त्र तो इस मूलम तात्त्विक सिद्धान्त परिकल्पन पर ही आधारित है।^१ परन्तु यह भेदक लक्षण ग्राह्य नहीं है। संस्कृत काव्यशास्त्र को दर्शन-व्याकरणादि के समायोग ने तत्त्वदर्शी बनाया है; रस-वर्णना, गुण और दोषों का सूक्ष्म विवेचन संस्कृत काव्यशास्त्र की अनन्य विशेषता है, अतएव उसमें तात्त्विक-सिद्धान्त-परिकल्पन का अभाव कहना प्रमाणसम्मत नहीं है।

श्री डे' ने संस्कृत काव्यशास्त्र और सौन्दर्यशास्त्र में निम्नलिखित अन्तर बतलाये हैं :—

१—काव्यशास्त्र का सम्बन्ध व्याकरण से है जब कि सौन्दर्यशास्त्र का व्याकरण से कोई सम्बन्ध नहीं है।

२—काव्यशास्त्र में कल्पना की प्रक्रिया पर कोई चर्चा नहीं मिलती, हाँ प्रतिमा के प्रसंग में अवश्य कुछ कहा गया है जबकि आधुनिक सौन्दर्यशास्त्र में कल्पना-विश्लेषण उसका अपरिहार्य अंग है।

१. डा० कुमार विमल, सौन्दर्यशास्त्र के तत्त्व, संस्करण १९६७, पृ० ११

२. एस्० के० डे, सभ प्रान्तेस्स आव संस्कृत पोपटिस्स, सं० १९५६, पृ० ५३

उपनुक्त भेदा म म प्रथम के मन्दर्भ म यह विचारणीय है कि यद्यपि सौन्दर्य-
ज म्भ का वाकरण म प्रथम मम्भ नही न तथापि वाग्यगीन्दय का चर्चा के प्रमग
म गान्दयशास्त्र म मा वाकरण सम्मन आधार ग्रहण निय जायो । जय मोन्दर्भशास्त्र
कापनर कदात्रा पर चचा-प्रवृत्त हागा ना तनन्ना सन्दर्भोय आधार का विवचन
रग्या । वाकरण म मम्भद म्भम्भद गदि भद रचन वेमा हा है नैमे यह कहता कि
विचरना का रग्या म मम्भम्भ है अथवा मूनिचरना का पथग म, पर सौन्दयशास्त्र का
न हा रग्या म न पथग म । नय यह भद म्भम्भन विवचपूण नही कहा जा सकता ।
म्भम्भ, विचरना मगाज्जना आदि म मम्भद जैम पृषक् पृषक् शास्त्र ह, व सव
जयन जयन विषय व गान्दयवाशया तन्वा का विधिया का सागागाग विवचन करन
है, जैग ही गान्दयशास्त्र वाग्यमौदय का विवचन करता है सौन्दयशास्त्र इन मरका
विवचन करता है । जय विचरना न विवेचन किया जाता है वा उसकी आधारभूत
सामग्रा रग्या, पट गदि ना मा विचरण हाता है । जय वाग्यमौदय का चचा सौन्दर्य-
शास्त्र म हाता है ना गद अर्थ का जनि और सामा का तलम्पर्शी विवेचन किया
जाता है । या उ व कचन का टनना जय मय है कि जिम अर्थ म कल्पना का
प्रयाग—विचरन जागुनिक सौन्दयशास्त्र म है, उग अर्थ म मरुत वाग्यशास्त्र मे नही
मिचना । परन्तु कलना' पद का प्रयोग मरुत वाग्यशास्त्र म अरथ है और जिम
जय म जागुनिक वाग्यशास्त्र म कलना पद व्यवहृत हा रहा है उस जय मे मरुत
वाग्यशास्त्र म 'प्रतिभा' का व्यवहार हाता रहा है । प्रतिभा का ही गति भा कहा
गया है । यह गति वोजरूप है जिमक जमात्र म वाग्य की रचना मम्भव नही है ।

यस्तुन मरुत वाग्यशास्त्र चिन्तन का प्रधान लय वाग्य ही है । कतिपय
विद्वाना की टम धारणा म अवश्य सहमत हुआ जा सकता है कि 'सौन्दर्यशास्त्र काग्य-
शास्त्र का ही विरमित और कना चैतन्य म ममन्वित रूप है ।' भारतीय और
पाश्चात्य काग्यशास्त्र क चिन्तन का मुख्य विषय शब्दार्थ द्वारा व्यक्त वही सौन्दर्य है
जा सौन्दर्यशास्त्र का मा मूलभूत आधार है ।' जिम प्रकार पाश्चात्य काग्यशास्त्र मे
'ग्लूटा', 'एक्थनम्भ', 'मन्नाइम' इत्यादि का अध्ययन पाया जाता है, जा शब्दभेद
से सौन्दर्य का ही अध्ययन है उसी प्रकार भारतीय काग्यशास्त्र म भी सौन्दर्य, वादता,
विच्छिष्टि, वक्रता अथवा शाभा का तलम्पर्शी अध्ययन किया गया है ।

उपर्युक्त पतिया म 'तलम्पर्शी अध्ययन' का स्वीकृति दा गई है, परन्तु 'तल-
म्पर्शी अध्ययन' मूदम मिद्वान्त पम्क्ल्पक तत्त्वचिन्ता व अभाव मे मम्भव नहीं है,
अत 'मूदम मिद्वान्त पम्क्ल्पक तत्त्वचिन्तन' का वाग्यशास्त्र और सौन्दयशास्त्र का
भेदक लक्षण नहीं माना जा सकता ।

भारतीय काव्यशास्त्र और पाण्ड्यात्त्य सौन्दर्यशास्त्र में एक और आधार पर भी अन्तर बतलाया गया है। यह कि भारतीय काव्यशास्त्र रस, व्वनि, रीति, वक्रोक्ति आदि के द्वारा काव्य के आत्मतत्त्व की गवेषणा में अविक प्रवृत्त हुआ है, जब कि सौन्दर्यशास्त्र सौन्दर्य के संवेदनात्मक पक्ष को प्रमुखता देता है।^१ यह ठीक है कि काण्ट ने संवेदनाओं के दार्शनिक विवेचन को एस्थेटिक्स कहा है, परन्तु उपर्युक्त कान का अर्थात् भ्रामक है। भारतीय काव्यशास्त्र काव्य के आत्मतत्त्व का विवेचन करते हुए भी संवेदनाओं और आस्वाद, सौन्दर्य और आनन्द का पूर्ण निष्प्लेपण करता है। रस की संवेदना को अभिनवगुप्त ने स्पष्टतः आनन्दस्वरूप कहा है।^२ भट्टनायक ने भी भोग और आस्वाद का विवेचन किया है। लोन्लट की रसमूत्र व्याख्या तो रंगमंच पर घटित विभावानुभावसंचारि की संवेदना के ऐन्द्रिय प्रत्यक्ष पर ही आधारित है। शुक का अनुमितिवाद भी ऐन्द्रिय प्रत्यक्ष को महत्त्व देता है। अतः सौन्दर्य के संवेदनात्मक पक्ष की बात भी नष्टृत काव्यशास्त्र सौन्दर्यशास्त्र का भेदक लक्षण नहीं है। स्पष्टतापूर्वक कहा जा सकता है कि केवल शब्द और अर्थ के माध्यम से उदात्त सौन्दर्य का सांगोपांग विवेचन करने वाला शास्त्र काव्यशास्त्र है—यहाँ शास्त्र का अर्थ 'गणना' शास्त्र' अर्थात् 'अभिगणन करने वाला' ही है, और सभी ललित कलाओं के सौन्दर्यविधायी तत्त्वों तथा सौन्दर्यानिन्द का मूल्य विवेचन सौन्दर्यशास्त्र है। अतएव काव्यशास्त्र भी सौन्दर्यशास्त्र है पर केवल काव्यसौन्दर्य में सम्बद्ध। उसे स्थापक सौन्दर्यशास्त्र की एक शाखा कहा जा सकता है। इसका प्रमाण यह है कि कविता का सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन किया जा सकता है पर अन्य कलाओं का काव्यशास्त्रीय अध्ययन नहीं हो सकता। सभी कलाओं और काव्य में अंतःसम्बन्ध का मूल विद्यमान है, कल्पना का प्रयोग सब में होता है, विम्ब और प्रतीक सभी कलाओं में महत्त्वपूर्ण साधन हैं, अतः सौन्दर्यशास्त्र के निष्कर्ष काव्य पर भी समान रूप से प्रयुक्त किये जा सकते हैं, अन्य कलाओं की भाँति सौन्दर्य तो काव्य में भी है। इतना ही नहीं भारतीय परम्परा तो काव्य को अन्य कलाओं में वैचक्षण्य प्राप्त करने का साधन भी मानती है—सम्भवतः इसलिए कि काव्य का अध्ययन व्यक्ति में हृदयवैजयता उत्पन्न करता है। आचार्य भामह ने लिखा है—'उत्तम काव्य की रचना धर्म, अर्थ, काम और मोक्षरूप चारों पुरुषार्थों तथा समस्त कलाओं में निपुणता और कीर्ति एवं प्रीति अर्थात् आनन्द को उत्पन्न करने वाली होती है'^३ अन्य कलाएँ जो भारतीय दृष्टि से पृथक्

१. डॉ० कुमार बिमल, सौन्दर्यशास्त्र के तत्त्व, १९६७, पृ० १६

२. 'अस्मन्मते तु संवेदनमेवानन्दधनमास्वाद्यते....' अभिनव

३. धर्मायकाममोक्षेषु वैचक्षण्यं कलासु च।

करोति कीर्तिं प्रीतिं च साधुकाव्यनिबन्धनम् ॥

काव्यालङ्कार—भामह

रह गई हैं उसका मूल कारण भारतीय दृष्टि की लक्ष्य ने प्रति एकनिष्ठता ही है। एक बात यह भी है कि बहुत-सा प्राचीन साहित्य आज भी अज्ञान है—यह सम्भव है कि अन्य सलिलकलाशा से सम्बद्ध महत्त्वपूर्ण सिद्धान्त साहित्य अभी प्रकाश में ही न आया हो, अस्तु। उपलब्ध काव्यशास्त्रीय ग्रन्थों में जो भी विवेचन सौन्दर्य कला-आस्थादि का मित्रता है वह काव्य के सन्दर्भ में ही है—व्यापि उन्में सामान्य कला-सौन्दर्य सम्बन्धों निष्कर्ष प्राप्त किए जा सकते हैं।

ध्वनिसिद्धान्त और सौन्दर्यशास्त्रीय निकष

संस्तुत काव्यशास्त्रीय—आलोचना-प्रणालीय परम्परा में आनन्दवर्धन के ध्वनिसिद्धान्त की शुद्ध काव्यशास्त्रीय पक्ष परीक्षा ही की गई है। रस का सौन्दर्यशास्त्रीय पक्ष उद्घाटित हुआ, ध्वनिसिद्धान्त को भी रस के आलोक में ही देखा गया। प्रकारांतर से उसे रसविद्या में सम्मिलित कर लेने तक का प्रयत्न किए गए। इस सिद्धान्त की सौन्दर्यशास्त्रीय भूम्यवस्था अनाद्युत ही रही। वस्तुतः भारतीय परम्परा में अब तक भी रससिद्धान्त इस प्रकार ध्याया रहा कि विद्वानों की दृष्टि ने ध्वनि जैसा महत्त्वपूर्ण सिद्धान्त की उपेक्षा की। ध्वनिसिद्धान्त का दो पक्ष हैं, परन्तु अब तक विद्वानों की दृष्टि इनके एक ही अंग पर गई। इस सिद्धान्त का सामान्य सौन्दर्यशास्त्रीय पक्ष अनुद्घाटित रहा। हमारी धारणा है कि इस सिद्धान्त का सौन्दर्यसम्बन्धी अंश सभी कलाओं के लिए भगवत् है। यह अंश वस्तुतः सौन्दर्यशास्त्रीय सिद्धान्त ही है। यह कला-सौन्दर्य की शाश्वत व्याख्या प्रस्तुत करता है। आनन्दवर्धन ने इस सामान्य कला-सौन्दर्य-सिद्धान्त की स्थापना के अनन्तर, इसका विशेष व्याख्यान काव्य-रस के सन्दर्भ में किया है। यहाँ इस विद्या के कलामात्र के लिए सगल ज्ञान का विवेचन किया जा रहा है।

कला-सौन्दर्य की प्रतीयमानता

ध्वनिसिद्धान्त प्रतीयमान अर्थ में सौन्दर्य मानता है, सौन्दर्य को प्रतीयमानता का धर्म कहता है। यह भी कहा जा सकता है कि प्रतीयमान अर्थ ही सौन्दर्य है। प्रतीयमान अर्थ जो शब्दार्थ में उसी प्रकार भिन्न है जैसे अपनाओं में लावण्य उनके प्रसिद्ध अर्थों से 'कुछ भिन्न' ही होता है। इस धारणा का समीकरण इस प्रकार बनेगा—

प्रतीयमान अर्थ = लावण्य = सौन्दर्य

अब आनन्दवर्धन ने सौन्दर्य को प्रतीयमान (suggested) माना है। ध्वनि-सिद्धान्त की यही महत्त्वपूर्ण धारणा है जो सौन्दर्यशास्त्रीय निकष प्रस्तुत करती है। सभी कलाओं में सौन्दर्य प्रतीयमान ही होता है और इस प्रतीयमान सौन्दर्य के प्रति उन कलाओं में प्रयुक्त होने वाले माध्यम स्वस्थ उपादानों का उपसर्जनोद्भूत भाव होता है। कला का सौन्दर्य अभिषेय नहीं होता। यदि ऐसा होता तो 'सुन्दर' शब्द में सौन्दर्य की

प्रतीति होती चाहिए, पर वह नहीं होती। इसके विपरीत मुन्दर दृश्य, मूर्ति अथवा स्थापत्य के सामने होने पर और 'मुन्दर' शब्द का प्रयोग न होने पर भी सौन्दर्य की अनुभूति होती है। काव्य के संदर्भ में अर्थ की प्रतीयमानता तो ध्वनिसिद्धान्त का विषय है ही यहाँ अन्य कलाओं के सम्बन्ध में सौन्दर्य की प्रतीयमानता (कव्य की प्रतीयमानता) पर कुछ विस्तार से प्रमाण-चर्चा अपेक्षित है।

जैसे काव्य में कव्य को व्यक्त करने के मध्यम शब्द और अर्थ हैं, वैसे ही अन्य कलाओं में रंग, प्रकाश, छाया, उभार, प्रस्तर आदि हैं। जैसे काव्य में प्रतीयमान अर्थ के प्रति शब्द और वाच्यार्थ की तत्परता होती है वैसे ही रंग, रेखा, प्रकाश, छाया आदि की तत्परता कव्य के प्रति होती है—ये संपादन स्वयं में लक्ष्य नहीं होते वरन् कव्य—प्रतीति के साधन हैं—कव्य इनमें प्रतीयमान (suggested) रहता है। काव्य में प्रयुक्त प्रतीकविम्ब आदि भी प्रतीयमान अर्थ को व्यक्त करते हैं। यह कव्य कवि की अपनी अनुभूतिस्वरूप होता है—कला में यह अनुभूति प्रतीयमान बन कर व्यक्त होती है। अन्य कलाओं में प्रयुक्त प्रतीकों की भी यही स्थिति है।

कला प्रतीक का वैशिष्ट्य

कला प्रतीक तथा दैनिक जीवन में व्यवहृत प्रतीक में अन्तर है। भाषिक प्रतीक के रूप में शब्द अभिधा द्वारा शासित होता है। जब शब्द कला प्रतीक के रूप में प्रयुक्त होता है तो वह अनुभूति की प्रत्यक्ष अभिव्यक्ति होता है और वह प्रतीक अन्य व्यक्ति में भी संवेदनात्मक उपपादन द्वारा वही अनुभूति जगा सकता है, इस स्थिति में शब्द-व्यापार व्यंजना द्वारा संचालित होता है।

संगीत और प्रतीयमान सौन्दर्य

संगीत इस दृष्टि से शुद्ध कला प्रतीक है क्योंकि संगीतात्मक ध्वनियाँ शब्द-ध्वनियों के विपरीत सम्पूर्ण अभिधाय को त्यागकर शुद्ध भासिव्यक्तिक कार्यफलन सम्पादित करती है। इसीलिए कामबेरिए^१ (Combar.en) ने संगीत को अतीन्द्रिय संवेदी जीवन की ऊर्जा का अनुवाद कहा है। कूके (Cooke) ने इस कथन को स्पष्ट करते हुए कहा है 'संगीत मूल अनुभूति को सीधा प्रेषित करता है।^२ संगीत में भाव स्फूर्त धारण करता है और पुनः श्रोता में वही भाव उत्पन्न करता है। भाव की यह स्थिति प्रतीयमान हो हो सकती है—अन्यथा नहीं। बोयोबन की ग्लोरिया

१. कृष्ण चैतन्य, संस्कृत पोएटिक्स, पृ० १३६, १६६५

२. "Music conveys the naked feeling direct. It is emotion converted into form" —Deryck Cooke

—वही

(Gloria) याम (Theme) का विश्रवण करत हुए कूक (Cooke) ने कहा है कि परमात्मा का सामान्य आनन्द ज्ञान व सुख व म विचार करत समय उस जिन प्रमत्तता का अनुभव हुआ—वही गीतिया याम (Gloria) में अभिव्यक्त हुई है । इस अनुभूति व आवगम में योवन जानि ने म उल्लेख पडा हागा या वह चि ना गहा हागा तब उसने अनुभूति का वितरण गियना निवासिया क समग्र व्यक्त किया था । परन्तु श्रीयोवन केनाकार या जल अपना आवगमपूर्ण प्रमत्तता को अनुभूति का ऊँचा का क्षणमगुर भानिक शक्तिरूप में स्थापित करके हा पात न हुआ वरन् उस स्वाधी, पुन उ पान करत योग्य रूप में प्रस्तुत किया गम जानन्द की संगीतमय गति के रूप में जिन समस्त विश्व मुन भव । यह वस्तुतः कलाकार द्वारा बनासृजन के पूर्व का अनुभूति है । आनन्दकरण न त्रोज्ज्वल आदि स्वरों में इसी तान अनुभूति की वचा का है । इसमें एक निष्कर्ष यह भा उरन्य होता है कि कलात्मक प्रतीक का अध्ययन अवचनन का प्रक्रिया नहीं है । यह प्रतीक भावना का प्रत्यक्ष अभिव्यक्ति कर सकता है पर उसका प्रस्तुताकरण इस प्रकार होना चाहिये कि वही भाव दूसरा म भा अभिव्यक्त हो । कला का प्रतीक सौन्दर्यात्मक मूल्य से समावृत होता है वह केवल भाषिक अर्थ नहीं होता । जिस कलाकार को संप्रेषण की महत्ता का ज्ञान है वह प्रतीक को इसी रूप में प्रयुक्त करेगा । यदि वह संप्रेषण की आवश्यकता का अनुभव नहीं करता, वह प्रतीक की इस प्रयोग व्यवस्था को नहीं समझता तो वह केवल अपने आवेग को प्रकट करता है । कूके (Cooke) ने इस तथ्य को स्पष्ट करत व लिए श्रीयोवन का ही विशदकरण दिया है । ईश्वर की महानता की अनुभूति सृजनात्मक बनाया द्वारा एक कलाकृति के रूप में सामन आई है—ऐसी कलाकृति, जिसमें संगीत में सम्भावित व्यञ्जना की शक्ति समाहित है । संगीत ॥ विशिष्ट अवसर की अनुगूँज हाती है । यह अनुगूँज इसक वैशिष्ट्य में नहीं वरन् जातीय गुण में होता है । जातीय मनोदशाओं और भावनाओं का ही यह श्रोता के मन में जाग्रत करता है ।^१

संगीत की प्रसिद्ध रचनाओं के रचयिताओं ने सूक्ष्मता से मानवीय अनुभूतियों, भावनाओं, मनोदशाओं की समावनाओं का ग्रहण किया है तथा आकस्मिक प्रभाव—मानता (suggestion) के द्वारा मानव की इन अतन्त्र स्थितियों को उत्प्रेरित किया है ।

१ The specific occasions which is celebrated is echoed in the music not in its specificity but only in its generic character and in terms of the generic moods and feelings which it tends to arouse in the observer (The Arts and the art of criticism, Greene Princeton University press 3rd edn 1952, page 338)

निश्चय ही संगीत का यह प्रभाव पृथक्-पृथक् ध्वनियों में नहीं है। उनके विशिष्ट समायोजन में प्रतीयमानतः उत्पन्न रहता है। अतः इसमें संदेह नहीं रह जाना कि संगीत-सौंदर्य इसी प्रतीयमान प्रभाव (suggested effect) में है। संगीत कलाकार अन्य स्थापत्य कलाकारों की भाँति वैयक्तिकता को प्रस्तुत नहीं कर सकता, वह संगीत की अपूर्तता में किसी व्यक्तिविशेष के अथवा घटना के, अथवा वस्तु के विश्वजनीन वैशिष्ट्य को ही व्यक्त करता है। यह अभिव्यक्ति भी प्रतीयमान ही है।^१ अतः कहा जा सकता है कि संगीत का सौंदर्य प्रतीयमान होता है। Eduard Hanslick ने संगीत के सौंदर्य को किसी बाह्य विषय पर निर्भर न मानकर कलात्मक विधि से संयोजित ध्वनियों में माना है। उनके अनुसार मूलतः आनन्ददायी ध्वनियों का संयोजन, उन ध्वनियों का आवर्तन, पुनरावर्तन, उनकी सीधता और मन्दता ही वह (संगीत सौंदर्य) है।^२

Eduard Hanslick के इस कथन से यह निष्कर्ष निकलता है कि संगीत का सौंदर्य किसी ध्वनि विशेष में नहीं है, कतिपय सांगीतिक ध्वनियों के विशेष संयोजन में है, हाँ इस संरचना में कोई विशेष ध्वनि विशेष प्रमुखत्व प्राप्त नहीं करता, परन्तु यह प्रभाव अन्य ध्वनियों की सन्धि के कारण ही संभव है। अतः ध्वनियों का कलात्मक संयोजन प्रभाव उत्पन्न करता है। यह प्रभाव प्रतीयमान है क्योंकि सांगीतिक योजना का प्रभाव किसी ध्वनिविशेष से वाच्य नहीं होता। इस प्रतीयमान प्रभाव की प्रतीति से श्रोता आनन्द का अनुभव करता है। Eduard Hanslick संगीत सौंदर्य का आधार सांगीतिक इडिया (Musical Idea) को मानता है—इतना ही नहीं इसे ही उद्देश्य भी प्रतिपादित करता है—यह संगीत को किसी अनुभूति अथवा विचार का वाहक नहीं मानता।^३

परन्तु कंठ (Vocal) संगीत Eduard Hanslick के इस मत का समर्थन नहीं करता। इस प्रसंग में डॉ० रामानन्द तिवारी^४ का यह कथन द्रष्टव्य है—‘स्वरों के बढ़ाव-उतार उनकी भिन्नताएँ तथा उनकी भंगिमाएँ राग के रूप में अतिशय का विधान करती हैं। ठुमरी आदि के गायन में एक अन्य प्रकार का अतिशय उत्पन्न होता है। खयाल में विलंबित लय के द्वारा भाषा के दो-चार पदों का संगीत के कई गुने स्वरों में विस्तार होता है। ठुमरी में भाषा के दो-चार पद अनेक बार विभिन्न

१. The Arts and art criticism, P. 336-337

२. वही० पृ० ३३८

३. भारति घोष, प्रोब्लेम्स इन एस्थेटिक्स, ३८१

४. डॉ० रामानन्द भारती, साहित्यकला, पृ० ५६

स्वर विधानों के अनुसार गाए जाते हैं। मापा के इन्ही पदा के गायन में स्वर-योजना भिन्न होती है। स्वर-योजना की इसी विभिन्नता के द्वारा मापा के उन्ही पदों में विभिन्न भाव ठुमरी में व्यञ्जित किए जाते हैं। उदाहरण के लिए 'नजरिया तोंरी लागी बनवारी' यह एक ही पद ठुमरी के गायन में विभिन्न स्वर-योजनाओं के द्वारा (शोम, रोप, उपात्म, वेदना, हर्ष, आश्चर्य आदि विभिन्न भावों का व्यञ्जक बन जाता है। अतः वृत्त संगीत में तो सौंदर्य व्यञ्ज्य है ही तबला आदि वाद्य यन्त्रों में भी सामान्य स्वरों के अतिरिक्त विशेष भंगिमाएँ और अतर्ध्वनियाँ होती हैं। निष्कर्षतः कहा जा सकता है कि संगीत का सौन्दर्य प्रतीयमान ही होता है।

चित्रकला सौन्दर्य की प्रतीयमानता

चित्रकला और स्थापत्यकला का सौन्दर्य भी निर्मायक आधारभूत उपादानों से पृथक् ही है। शिल्प की प्रक्रिया में यह कला सौंदर्य भी प्रतीयमान होता है। चित्रकला में रङ्गों के विविध प्रयोग विभिन्न व्यञ्जना करते हैं। प्रत्येक रङ्ग में एक स्वतन्त्र प्रभाव-वेतना व्यञ्जित होती है। यह ध्यातव्य है कि ऐन्द्रिय चरकरा अथवा रंग का आधिपत्य अथवा सीधे चमक एक ही बात नहीं है। ऐसे रङ्ग जो आधिपत्य अथवा गहराई के बिना ही चमकीले होते हैं, ठंडक-मटक प्रकट करते हैं तथा उनसे छिछनेपन का भाव व्यञ्जित होता है।^१

रेमब्राण्ट (Rembrandt) द्वारा प्रयुक्त रूपांतरित गहरे वर्ण विविध रङ्ग-छटाओं की व्यञ्जना करते हैं।^२ रङ्गा स सरसता और शुष्कता भी व्यञ्जित होती है। रङ्ग के कुशल प्रयोक्ताओं में यह प्रयोग-वैशिष्ट्य दिखाई पड़ता है। जैसे कुशल कवि एक व्यञ्जक शब्द द्वारा प्रतीयमान अर्थसौंदर्य की छटा प्रस्तुत करता है, वैसे ही कुशल कलाकार रङ्ग के प्रयोग कर अभिप्रेत भाव की व्यञ्जना करता है। Titian, Constable और (Renoir) आदि कलाकारों के रङ्ग प्रयोगों में सरसता व्यञ्जित होती है। इसके विपरीत (Poussin) जैसे महान् कलाकारों में शुष्कता का भाव प्रमुख है।^३

१ Morris Weitz, Problems in Aesthetics, page 313, Mac Com 1959

२. 'Rembrandts subtly modified dark tones suggest a great variety of colour'—The source book p 313

३ But there is another sense of the word for which we may find a synonym by a figure of speech, in 'juoness' as some thing opposed to dryness * poussin in a great artist and an important colorist, yet the colour in his picture is almost invariably dry —The source book p 315.

यह आवश्यक नहीं है कि रङ्ग किसी रचना के अनिवार्य अवयव हों। ठोसपन की अभिव्यक्ति प्रकाश अथवा छाया के क्रमिक बढ़ाव द्वारा होती है। लियोनार्डो (Leonardo) और माइकेलेंजेलो (Michelangelo) में यह प्रविधि अपने चरमोत्कर्ष पर है। सामान्यतः ठोसपन की व्यञ्जना के लिए इस शिल्प का प्रयोग होवा रहा है।^१

पियरो (piero) को विशिष्ट रूपरचना में एक ठंडेपन का भाव व्यञ्जित होता है। निश्चय ही यह व्यञ्जना, उसके रेखांकन, रचना तथा अभिव्यक्ति का एकान्वित प्रभाव है। यह प्रभाव सौंदर्य की चरम सीमाओं को व्यञ्जित करता है।^२

रङ्गों की ही नहीं, रेखाओं की भी अपनी विशिष्ट व्यञ्जना होती है। Botticelli में रेखाएँ गति के प्रभाव को व्यञ्जित करती हैं।^३ कभी-कभी ऐसा भी होता है कि चित्र में कोई कथा अथवा कथांश नहीं होता, भाव अथवा भावांश से संबद्ध कोई अभिव्यक्ति नहीं होती फिर भी उसमें प्रभावित करने की क्षमता होती है—दर्शक को स्वयं में तल्लीन कर लेने की क्षमता होती है। वह चित्र दर्शक को संवेदनों आनन्ददायी भावनाओं से आपूरित कर देने की सामर्थ्य रखता है।^४

चित्रकला-सौंदर्य की व्यञ्जना में महत्त्वपूर्ण उपादान है उसके अवयवों की संगतता, अर्थात् एक अवयव की दूसरे अवयव से संगतता तथा प्रत्येक अवयव की पूरे चित्र से संगतता। यहाँ पूर्ण चित्र का तात्पर्य एक विचार अथवा अनेक विचारों अथवा रूप रङ्ग, प्रकाश-छाया आदि के एकान्वित प्रभाव से है। अतः चित्र एक प्रभाव ही है, एक प्रभाव की व्यञ्जना ही चित्र करता है। इस प्रभाव का उद्देश्य कोई विशिष्ट सत्य, भाव अथवा घटना अथवा कोई मनोदशा हो सकती है। सम्पूर्णता के संदर्भ के अभाव में संगतता की कल्पना नहीं की जा सकती और अवयवों की संगतता के अभाव में पूर्ण की कल्पना नहीं हो सकती। चित्र में यह संगतता उदयन करना ही प्रतिभा की परीक्षा है, कसीटी है।^५

१. Morris Weitz, Problems in Aesthetics, p. 315.

२. This dominant note of coolness""to create a distinctive note of the highest esthetic excellence. Ibid page 315

३. वही

४. John. W. McCou Brea, American Art 1700-1900 p. 69
Edition 1965.

५. Washington Allston, Lectures on Art and poetry
p. 70

आधुनिक चित्र कला तो अर्थ की प्रतीयमानता पर ही निर्भर है। अमूर्त (Abstract) कला का संपूर्ण अर्थ प्रतीयमान ही होता है। स्थापत्य और चित्रकला में शुद्ध अमूर्तीकरण किंवा निश्चित भौतिक वस्तु, दृश्य अथवा घटना का सदृशीकरण उपस्थित नहीं करता।^१ अमूर्तीकरण की प्रविधि में कलाकार पुनर्योजन द्वारा अपने अर्थ को सज्जट करता है।^२ वह अमूर्त आकार पर निर्भर करने का बाध्य होता है, अदृश्य समाग को व्यक्त करने के लिए उसे ऐसा करना ही पड़ता है, क्योंकि ससार घटना ही तो नहीं है जिनका दिखलाई पड़ता है। रेथवन तथा हज़ की पुस्तक^३ में कार्नेवाल के चित्र के रंगों और आकारों के पुनः संयोजन द्वारा एक दृश्य का बहुरूपदर्शी अनुस्मरण प्रस्तुत किया गया है। यह प्रस्तुतीकरण उत्तेजना को सपन बनाता है। इसी पुस्तक में पृ० ६६ पर एक चित्र ऐसा भी है जिसका अर्थ शब्दों में नहीं कहा जा सकता परन्तु इससे वज्रा और स्वच्छ आह्वानियाँ के प्रति रुचि व्यक्त होती है।

अमूर्तीकरण की समस्त प्रक्रिया प्रतीयमानता पर आधुन है। पिशाचो का 'आर्क ऑव मोशन' (Arc of motion) इसी दिशा में किया गया प्रयत्न था।^४ ध्वनि को आँख से देखा नहीं जा सकता कोई अनुकरणात्मक प्रक्रिया भी ऐसी नहीं जिसके द्वारा इसे उपस्थित किया जा सके। अब जो चित्रकार इसे सज्जट करने चाहता है उसे वैज्ञानिक प्रमाणा पर ही निर्भर करना होगा। इसी पुस्तक में (रेथवन और हेज़) एक चित्र का परिचय^५ देने हुए 'अनुगूण (echoed)' पद का प्रयोग किया गया है। यस्तुत यह चित्र कोहरे से आवृत जल की अनुभूति है। जिसने इस घटना को भोगा है। वह जानता है कि अगम्य खेलन से कोहरे के शृङ्ग कैसे निस्त होते हैं। इस चित्र में मेगाफोन जैसे अमूर्त आकारों में यही अनुभूति गुलिक होती है।

एम्बर्ज़ेडर कल्डर (Alexander Calder) ने अमूर्त कला विषयक अनुभूति को व्यक्त करते हुए लिखा है—'अप सैने स्फीयर (Sphere) तथा डिस्क (disc)'

१ The Arts and the art of criticism . Greere, Princeton. Univ Press 3edi 1952 p 92-93

२ Rathbun and Hayes, Layman's guide to modern art : p 76 Fourth edition 1957

३ Ibid

४ Rathbun and Hayes, Layman's guide to modern art p 89

५ Ibid

का उपयोग किया तो मेरी यह इच्छा रही है कि वे जो कुछ हैं उससे अधिक व्यक्त करें। वैसे ही जैसे पृथ्वी एक गोला है, परन्तु इसके बाहर, इसके चारों ओर कुछ मौलों तक गैसीय पदार्थों का वृत्त है, इस पर ज्वालामुखी है, चन्द्रमा इसके चतुर्दिक चक्र लगाता है। सूर्य एक गोला है पर साथ ही वह ताम्र का स्रोत भी है, जिसे हजारों मील दूर से अनुभव किया जाता है। एक सफ़ेदी का गोला अथवा धातु की डिस्क (disc) जब तक 'कुछ और' व्यक्त न करे मात्र निर्जीव वस्तुएँ हैं।^१

अतः अमूर्त कला का अर्थ अनुभव किया जा सकता है, वह प्रतीयमान होता है।

रेखा भी व्यञ्जक होती है।^२ विशेष विधि से सींचे जाने पर वह विशिष्ट अर्थ व्यक्त करती है। एक कलाकार अपनी रुचि के अनुसार वस्तु तथ्य में अन्तर उत्पन्न कर देता है। कलाकार प्रकृत सत्य में सरलीकरण (Simplification) परिवर्तन (Alteration), पुनः संयोजन (Reorganization), आविष्करण (Invention) आदि अन्तर उपस्थित करता है। इस परिवर्तन का हेतु कलाकार का वह अदृश्य 'कुछ' है जिसे वह अनुभव तो करता है 'पर देख नहीं पाता। उपर्युक्त विधियों द्वारा उस अनुभूत किन्तु अदृश्य 'कुछ' को व्यक्त करता है। अभिव्यक्ति की इसी अदृश्य आकांक्षा में शिल्प उद्भूत होता है। इसीलिए यह सत्य है कि कलात्मक अभिव्यक्ति अनिवार्यतः शिल्प समाप्तिवत् होती है।^३ कला का वास्तविक कार्यफल अनुभूति की अभिव्यक्ति तथा प्रेषण।^४

अतिथयार्थवादियों की धारणाओं का मूल आधार एक रूप में से अन्य रूप को उद्भावना है—असत्य से सत्य की उद्भूतता। ऐसे आकार जो अस्तित्व की प्रारम्भिक अवस्था व्यञ्जित करते हैं, ऐसे जीव जो अज्ञात नक्षत्र के हैं।

प्रभाववादी स्कूल के चित्रकार रेनोयर (Renoir), मोने (Monet) और पिसारो (Pissarro) रंग के छोटे-छोटे बिन्दुओं के प्रयोग पर बल देकर निरन्तर टिमटिमाहट का प्रभाव उत्पन्न करते हैं।^५

व्यूथिज्म किसी वस्तु को एक साथ अनेक सम्भव दृष्टिकोणों से देखने का प्रयत्न है। इस विधि में एक रूपाकार को पृथक् कर उसे पुनः नूतन परिप्रेक्ष्य में रखा जाता है—अधिक उत्तेजक परिदृश्य में प्रस्तुत किया जाता है।^६

१. American Art, 1700-1900, p. 209 Edt. 1965

२. Rathbun and Hayes, Layman's guide to modern art p.39

३. Herbert Read, The meaning of art ; p. 262

४. Do. p. 24

५. Herbert Read : The Meaning of Art. p. 407

बला—उसका सौन्दर्य, रेखा-आ-रूप-सरचनाओं को इस प्रकार प्रस्तुत करने का परिणाम है कि वह एक रूपसृष्टि विचार अथवा भाव सम्पन्न विचार व्यक्त कर सके।

मूर्तिकला-सौन्दर्य

मूर्तिकला में भी वस्तु का वास्तव रूप ही पुनः सृजित किया जा सकता है—और वह पुनः सृजन एक कलात्मक माध्यम में सम्पन्न भी होना चाहिये। वस्तु के इन कलात्मक अनुवाद में अनेक परिवर्तन आवश्यक हो जाने हैं। मानव शरीर की पूर्ण ईमानदार प्रतिवृत्तिस्वरूप मूर्ति में जाबन्त माससत्ता तथा रक्ताना निर्जोष माध्यम में उभरने चाहिये। परन्तु गति यदि वा पुनः सृजन मूर्तिकला में सम्भव नहीं है—यह तो प्रतीयमानत्व (Suggested) ही दिखलाई जा सकती है। गतिशील मोडेल (Model) के तद्सूचक क्षण को मूर्ति में उतार कर गति को प्रतीयमान किया जाता है।^१

उपर्युक्त विवरण से—जिसमें चित्र, संगीत, स्पर्श तथा मूर्ति कला के सम्बन्ध में अधिकारी विद्वानों के विचार सप्रमाण उद्धृत किए गए हैं, यह प्रमाणित होता है कि कला में कथ्य-व्यय (प्रतीयमान) बन कर ही अभिव्यक्त होता है। अधुनिक पारचास्य विद्वानों ने काव्यार्थ की प्रतीयमानता को स्वीकार किया है। अग्रेजी कवि—आलोचक एबरनोम्बी^२ के मत को इस सन्दर्भ में डॉ० नोत्री ने उद्धृत किया है—

“दस प्रकार, अनुभूति जैसी अत्यन्त सरल (परिवर्तनशील) वस्तु का अनुवाद भाषा में करना पड़ता है जिसकी शक्ति स्वभाव से ही अत्यन्त सीमित है। अतएव काव्यकला सदा ही किसी-न-किसी अर्थ में ध्वनिरूप होती है और काव्यकला का चरम उत्कर्ष है भाषा की इस व्यञ्जनाशक्ति की अधिक व्यापक, प्रभावपूर्ण, प्रत्यक्ष, स्पष्ट तथा सूक्ष्म बनाना। यह व्यञ्जनाशक्ति भाषा की साधारण अर्थविधायिनी (अभिधा) शक्ति की सहायक होती है। भाषा की इसी शक्ति का परिज्ञान कवि का सामान्य व्यक्ति से पृथक् करता है। इसी व्यञ्जना वृत्ति के प्रति सबदनशीलता महदय की पहचान है।”

आर० नोत्री ने वाच्यार्थ से व्यतिरिक्त अर्थ के सन्दर्भ में विचारों का उल्लेख किया है। उन्होंने प्रमाण स्वरूप पवित्र धर्मग्रन्थों का हवाला देते हुए लिखा है कि यदि वाच्यार्थ ही सब कुछ है तो धर्मग्रन्थों के *sensus historicus vel literalis*

१ ग्रेन, २ आर्ट्स अण्ड आर्ट्स आब ज्योटीसिज्म, प्रिन्सटन यू० नी० प्रेस, वृ० स०

२ ध्वन्यालोक की भूमिका, (आचार्य विश्वेश्वर), पृ० २१

तथा *sensus spiritualis* आदि वाक्य निरर्थक ही कहे जाएँगे - परन्तु ये वाक्य निरर्थक नहीं हैं, अतः यह स्पष्ट है कि प्रत्येक वाक्य का वाच्य व्यतिरिक्त अन्य अर्थ भी है। अन्य अर्थ विषयक योरोपीय विचार परम्परा और भारतीय विचार-धारा में अन्तर इसलिए उत्पन्न हुआ है कि योरोप में यह विचार शृङ्खला ईश्वरपरक चिन्तन तक ही सीमित रही। यदि यह साहित्य में भी घटित होती तो परिणाम आनन्दवर्धन के चिन्तन के सदृश ही होते।^१

उपयुक्त मतों एवं उद्धरणों से यह प्रमाणित होता है कि विश्वकला-मूर्ति-स्थापत्य आदि कलाओं में प्रभाव प्रतीयमान रूप में ही उपस्थित किया जा सकता है और इन कलाओं में यह प्रभाव ही उनका एकान्वित स्वरूप सौन्दर्य है। निष्कर्षतः कहा जा सकता है कि, सौन्दर्य प्रतीयमानता में व्यक्त होता है या प्रतीयमान अर्थ ही सौन्दर्य है।

पूर्व पृष्ठों में उद्धृत मत आधुनिक सौन्दर्यशास्त्रियों के हैं। अब से हजार वर्ष पूर्व यही स्थापना आनन्दवर्धन ने की थी। उन्होंने शब्द और वाच्यार्थ के अतिरिक्त प्रतीयमान अर्थ को स्थापित कर उसमें सौन्दर्य माना था। अतएव ध्वनिसिद्धान्त का प्रतीयमान विषयक मत सामान्य सौन्दर्य शास्त्र का सिद्धान्त है, जिसके प्रकाश में सभी कलाओं के सौन्दर्य की व्याख्या सम्भव है।

आनन्दवर्धन का सौन्दर्य विषयक मत

‘ध्वन्यालोक’ में सौन्दर्य शब्द का प्रयोग नहीं हुआ है। आनन्दवर्धन ने इस अर्थ में ‘चारुत्व’ शब्द का प्रयोग किया है। ‘चारुत्व’, चारु की भाववाचक संज्ञा है। कोप में ‘चारु’ शब्द के सुखद, रमणीय, मनोहर आदि अर्थ दिए गए हैं।^२ अतः आनन्दवर्धन प्रयुक्त ‘चारुत्व’, सौन्दर्य का ही पर्याय है। चारुत्व की सिद्धि ध्वन्यालोककार के अनुसार प्रतीयमान अर्थ में है, यह प्रतीयमान गुणीभूत भी हो सकता है। प्रतीयमान की धाया से रहित शब्दार्थ (कला) को आनन्दवर्धन काव्य पद का अधिकारी नहीं मानते। उनकी मान्यता के अनुसार ध्वन्य रहित रचना काव्य का अनुकरण है।^३ संसार में कोई वस्तु ऐसी नहीं जो भावादि का विषय न बन सके। और रस-भावादि का विषय बनी वस्तु की अभिव्यक्ति प्रतीयमान ही हो सकती है। इसलिए जहाँ प्रतीयमान का संस्पर्श नहीं, वहाँ, यह मानना होगा कि वस्तु भाव

१. मार० नोली, द ऐसथेटिक एस्सपीरीएन्स अकारडिंग टू अभिनेत गुप्त—
दि० सं० १९६८

२. संस्कृत-हिन्दी कोप, पृ० ३७६ आधे

३. ‘काव्यानुकारो हि असी : ध्वन्यालोक, (सं० पाठक), पृ० ६

का विषय हा नहीं बनो, वहाँ रचना काव्य कहलाने को अधिकारिणा नहीं है। ऐसी शब्दार्थ-योजना को आनन्दवचन ने चित्र सञ्ज्ञा से अभिहित किया है।^१

प्रतीयमान सौन्दर्य को विवर्णणता और उन्नत स्वरूप का निरूपण अतद्वचन में प्रथम, वृत्ताय और चतुर्थ उन्नत में किया है। सबप्रथम प्रतीयमान अर्थ के स्वरूप पर विचार करना समत है। इस विषय से सम्बद्ध कारिका निम्नलिखित है।

प्रतीयमान पुनरप्यदेव, वस्तुस्ति वाणीषु महारवीनाम्।

यत् तत् प्रसिद्धावयवातिरिक्त विभाति सावर्ण्यमिजागताम् ॥^२

उप्युक्त स्वर्णविधायक श्लोक का विवर्णण इस प्रकार किया जा सकता है—

(१) प्रतीयमान पुनरप्यदेव (पुन अप्य एव)—प्रतीयमान अर्थ (कथ्य) कृत्रिम और ही है। वहाँ अप्य और विभेदक है। आनन्दवचन अब तक पाठ अब छटाआ से प्रतीयमान अर्थ को छव्या भिन्न रूप में प्रतिपादित कर रहे हैं। एव का प्रयोग इसक इनी पार्यवय पर अब देने के लिए है। प्रतीयमान अर्थ शब्द और अर्थ से बँने ही भिन्न है जैसे रंग प्रस्तर, रेखा आदि में कलाकृति का सौन्दर्य भिन्न होता है।

(२) वस्तुस्ति वस्तु अस्ति)—निर्भात अस्तिस्ववान् को वस्तु कहते हैं—प्रतीयमान को वस्तु कहकर उससे होने को निस्मदेह कहा गया है—यह है, उससे अस्तित्व में बचन का स्थान नहीं है।

(३) वाणीषु महारवीनाम् (महाकवियों की वाणी में) कुशल कलाकारों की कृतियाँ में प्रतीयमान अर्थ रहता है। महारवीनाम् का अर्थ यह भी है कि जो प्रयोग जानते हैं—जिनमें प्रतिभा है—ऐसे महान् कलाकारों की अभिव्यक्ति में हा इनका अस्तित्व है। उपादानों की आत्मा से सही प्रयोग से सुपरिचित कलाकार रेखा के नष्ट बरु से—संगीत की एक मुर्ती से—प्रथम अथवा प्रत्यक्ष के कुशल प्रयोग में जो प्रभाव व्यजित करते हैं वे अनुभव गम्य हैं, प्रसिद्ध भी हैं।

१ अब निमित्त चित्र नाम यत्र न प्रतीयमानायसम्पर्शं बहो, पृ० ५२६

२ ध्वन्यालोक आ० वि० पृ० १३ प्र० उ० प्र० धाराणसी ज्ञानमण्डल १६६२
प्रतीयमान पुनरप्यदेव वाच्यान् वस्तुस्ति वाणीषु महारवीनाम् यत् तत्
सहृदयेषु प्रसिद्धं प्रसिद्धेभ्यो लघुतेभ्यः प्रतीतेभ्यो वावयवेभ्यो ध्वतिरिक्तत्वेन
सावर्ण्यमिजागताम्। यथा हि अवनताम् सावर्ण्यं नृपकं निवर्ण्यमानं निखिला
वयवव्यतिरेकि किमप्यप्यदेव सहृदयलोचनामृतं तत्वांतरं तद्वदेव सोऽर्थः ।

श्लोक का द्वितीय चरण उदाहरण वाच्य है। प्रतीयमान को कुछ और कहने से उसका अन्य से पार्यवयव तो कथित हो गया, पर वह कैसा है, यह स्पष्ट करने के लिए उदाहरण दिया जा रहा है।

(४) लावण्यमिवाङ्गनासु (लावण्यम् इव अंगनासु -- जैसे अंगनाओं में लावण्य। जैसे अंगनाओं में लावण्य (सौन्दर्य) होता है वैसे ही कलाकृतियों में प्रतीयमान अर्थ होता है। यहाँ तुलनीय पक्ष इस प्रकार होंगे —

अंगना = कलाकृति
लावण्य = प्रतीयमान अर्थ

(५) प्रसिद्धावयवातिरिक्तं (प्रसिद्ध अवयव अतिरिक्तं) — प्रसिद्ध (नाक, आँख, मुँह आदि) अवयवों से अतिरिक्त।

अंगनाओं में लावण्य प्रसिद्ध अंगों से पृथक् ही होता है, उन अंगों के सम्मिलित प्रभाव से व्यंजित अवश्य होता है पर यह नहीं कहा जा सकता कि अमुक अंग लावण्य है अथवा अमुक अंग। अंगों से व्यंजित होकर भी वह अंग नहीं, उनसे व्यतिरिक्त ही है। प्रतीयमान अर्थ शब्द और अर्थ से व्यंजित होता हुआ भी उससे भिन्न है। काव्य के सन्दर्भ में शब्द और वाच्यार्थ अंगनाओं के प्रसिद्ध अंग स्थानी हैं एवं प्रतीयमान अर्थ लावण्य स्थानी। चित्रकला के सन्दर्भ में रंग, प्रकाश, छाया, उभार आदि अंग स्थानी हैं, उनसे व्यंजित प्रभाव प्रतीयमान अर्थ। रंग से व्यंजित होकर भी कला का सौन्दर्य रंग नहीं है, रेखा से व्यंजित होकर भी उससे पृथक् है। कलाकार ने अंग की जिस वक्रता द्वारा गति का भाव व्यक्त किया है वह अंग वक्रता गति नहीं है। अतएव प्रतीयमान अर्थ सभी कलाओं में अपने व्यंजक उपादानों से भिन्न ही होता है।

(६) विभाति (भासित होता है) — विभाति क्रिया द्वारा प्रतीयमान की स्थिति और भी स्पष्ट की गई है। इस सम्बन्ध में एलिएट^१ का कथन विवेचनीय है — 'कविता में प्रतीयमान अर्थ एक प्रकाशमान केन्द्र के चतुर्दिक् प्रकाशपुंज-युक्त के सदृश है। जैसे प्रकाशपुंजवृत्त जगमगाता है वैसे ही प्रतीयमान अर्थ भी प्रकाशित होता है — भासित होता है। इसलिए वह सौन्दर्य भी है। कलाकृति प्रकाशमान केन्द्रवत् है, प्रतीयमान अर्थ उससे भासित होता है। विभाति में 'भा' धातु है^२, जिसकी निष्पत्ति (भा + अङ् + टाप्) ने होवी

१. T. S. Eliot : Ezra Pound, His metric and Poetry
(London 1917)

२. आटे, संस्कृत हिन्दी कोष — पृ० ७३४

है। इसका अर्थ है प्रकाश आभा, चान्ति, सौन्दर्य। अतः इस प्रमाण से प्रतीयमान अर्थ की सौन्दर्यवत्ता भी प्रमाणित होती है। सौन्दर्य की, भाव की, रस की यह प्रतीयमानता सभी ललितकलाओं का सार्वभौम तत्त्व है। इसीलिए यह प्रतिभा प्रस्तुत की गई थी कि ध्वनिसिद्धान्त के निष्कर्ष केवल काव्य में ही सम्पन्न नहीं हैं वे सभी ललितकलाओं के लिए उपयुक्त हैं।

वक्ष्य की प्रतीयमानता ही सौन्दर्य का आधार

आनन्दवर्धन ने प्रतीयमान अर्थ में ही सौन्दर्य माना है। इतना ही नहीं ऐसे वर्णन भी जो बहुप्रयुक्त होने के कारण अपना सौन्दर्य खो चुके हैं प्रतीयमान सौन्दर्य के सम्पर्क में नूतनता मकलित होकर प्रकाशमान हो उठते हैं—

‘अनया सुप्रसिद्धोऽप्यर्थः किमपि वामनीयकमानोयते’^१।

इस पंक्ति में दो शब्द विचारणीय हैं ‘किमपि तथा वामनीयकम्’। प्रथम पद का अर्थ कुछ है जो अन्य सौन्दर्य कहे जाने वाले तत्त्व से ‘प्रतीयमान अर्थ जनित सौन्दर्य का विशिष्टता प्रतिपादित करता है और वामनीयकम्’ यहाँ सौन्दर्य का पर्याय है। चित्रकला एवं अन्य कलाओं में भी भाव अथवा अर्थ की प्रतीयमानता में सौन्दर्य रहता है। आनन्दवर्धन ने इस अर्थ की स्पष्ट करने के लिए निर्घनलिखित कारिका दी है—

मुख्या महाकविगिरामलहकृतिमुत्तमपि।

प्रतीयमानच्छायाया भूया सज्जैव योयिताम् ॥३८॥^२

अलकार आदि में सज्जित होन पर भा जैसे सज्जा ही कृतवस्तुओं का मुख्य शोभाकारक (अलकार) होती है उसी प्रकार वाच्य-वाचक पर आधृत अलकारों से युक्त होन पर भा महाकवियों की वाणी में प्रतीयमान की छाया ही उसका मुख्य अलकार (शोभाकारक) है। इस प्रकार आनन्दवर्धन सौन्दर्य का कारण प्रतीयमान अर्थ की उपस्थिति को मानते हैं। अन्य कलाओं में जावतता उत्पन्न करने वाला तत्त्व यही है।

आनन्दवर्धन के अनुसार अलकार अग्ररूप शब्द और वाच्यार्थ के द्वारा ही प्रतीयमान अर्थ सौन्दर्य का उपकार करते हैं। संगीत में भी सौंढ, तान, आलाप आदि अलकार का कार्य करते हैं, भाव के उपकारक हैं। मूर्ति इत्यादि में यदि कोई प्रतीयमान भावछाया नहीं है तो भी उस मूर्ति तो कहेंगे ही, उसमें रस भी होगा,

१ ध्वन्यालोक (आ० वि०) पृ० २८७ सू० ३

२ वही

पर यदि उसमें भाव भी प्रतीयमान है तो उसकी शोभा कुछ और ही होगी तथा दर्शक चमत्कृत होकर आनन्द का अनुभव कर सकेगा। अतएव वाच्य पर आधृत अलंकारादि से चमत्कृत करने वाला सौन्दर्य उत्पन्न नहीं होता। केवल 'रंग प्रयोग से अथवा संगीत के सदर्न में, केवल तान और पलटों से चित्र को चमत्कृत करने वाले सौन्दर्य की प्रतीति संभव नहीं है—वह तो प्रतीयमान भाव के संस्पर्श से ही सम्भव है —

वाच्यालंकारवर्गोऽयं व्यङ्ग्याभासानुगमे सति ।

प्रायेणैव परां छायां विभ्रलेल्लब्धे निरीक्ष्यते ॥३७॥^१

प्रतीयमान अर्थ ही जब प्रधान होता है तो उस काव्य को 'ध्वनि' कहा गया है। अन्य कलाओं में भी सहृदय को तल्लीन कर देने वाला सत्त्व यही प्रतीयमान अर्थ है। अतएव जो उत्तम कलाकृति का निर्माण करना चाहता है—अथवा उत्तम कलाकृति को समझना चाहते हैं उसे इस अपूर्व सत्त्व को समझना ही होना—

इत्युक्तलक्षणो यो ध्वनिर्विवेच्यः प्रयत्नतः सद्भिः ।

सत्काव्यं कतुं वा ज्ञातुं वा सम्यगभिपुक्तः ॥३८॥

'अर्थात् उत्तम काव्य को बनाने अथवा समझने के लिए प्रस्तुत सज्जनों को इस प्रकार जिस ध्वनि का लक्षण किया गया है उसका प्रयत्नपूर्वक विवेचन करना चाहिये ।'^२

नूतनता की प्रतीति

यह प्रतीयमान सौन्दर्य नूतन की प्रतीति करता है। किसी वस्तु में नूतनता की प्रतीति चित्त को आकर्षित करती है—चमत्कृत करती है और ऐसी वस्तु जो आनन्द दे अथवा ही सुन्दर है। जार्ज सन्टायना ने स्पष्ट कहा है कि सौन्दर्य वह है जो देखने वाले को आनन्द दे। प्राचीन अर्थ भी गुणीभूत व्यंग्य अथवा व्यंग्य के स्पर्श से नवत्व को प्राप्त होता है। एक ही विषय पर अनेक चित्र देखने में आते हैं—उनका नवत्व कलाकार द्वारा प्रतिष्ठित प्रतीयमान अर्थ पर ही निर्भर करता है। एक ही राग भिन्न-भिन्न कलाकारों द्वारा प्रस्तुत किया जाता है, थोता उसे सुनते हैं। कलाकारों द्वारा प्रस्तुत प्रतीयमान भाव के कारण ही बार-बार सुना हुआ राग नूतन प्रतीत होता है। इस सत्य का उद्घाटन आनन्दवर्धन ने किया था —

अतो हि अन्यतमेनापि प्रकारेण विभूयिता ।

वाणी नवत्वमायाति पूर्वार्थान्वयवत्पि ॥

१. ध्वन्यालोकः, (आ० वि०), पृ० २६०, तृ० ३

२. ध्वन्यालोकः, (आ० वि०) तृ० ती० उद्योत ४६ कारिका

३. " " " " २ कारिका पृ० ३३६

कवि प्रतिभा की अनन्तता—

इस प्रकार से इस ध्वनिमार्ग से कवियों की प्रतिभा अनन्तता को प्राप्त करती है। यहाँ यह प्रश्न उठ सकता है कि प्रतीयमान अर्थ और प्रतिभा व्यधिकरण धर्म हैं—प्रतीयमान अर्थ वाक्य में रहता है, प्रतिभा कवि में। तब वाक्यनिष्ठ प्रतीयमान अर्थ कविनिष्ठ प्रतिभा का आनन्द-हेतु कैसे हो सकता है। आनन्दार्थन ने इस शका का समाधान प्रतीयमान अर्थ में ज्ञान को प्रतिभा का हेतु मानकर किया है—

ध्वनेयं स गुणीभूतव्यङ्ग्यस्याप्या प्रदर्शित ।

अनेनानन्दमायाति कवीनां प्रतिभायुग ॥१॥^१

उपयुक्त कथन का स्पष्ट करने के लिए आनन्दार्थन ने अनेक उदाहरण दिये हैं। यहाँ एक उदाहरण द्रष्टव्य है। निम्नलिखित दो श्लोका में कव्य लगभग समान है तब भी प्रथम में विशेष पदा के प्रयोग से कुछ और चमत्कार उत्पन्न हो गया है—

(१) स्मित किञ्चिन्मुग्ध तरलमधुरो दृष्टिविभय,
परिस्पन्दो वाचामभिनवविलासोमिसरस ।
गतानामारम्भ निस्तपितलोलापरिमल,
स्पृष्टात्पास्तादण्य किमिव हि न रम्य भृगुदृश ॥^२

नवयौवना का स्पर्श करने वाली, मृगनयनों की लज्जित-सी मधुर मुखकान, चञ्चल और मुग्धता से लगी दृष्टि का सौन्दर्य, नवीन (विलास) पूर्ण उक्तियों से सरस वाणी का प्रयोग, विविध हार-मात्रों को विवर्धित करने वाली गनियों का उपक्रम (आदि में से) कील-सी चीज मनोहर नहीं है, (सभी कुछ सुन्दर और रमणीय है)

(२) सविभ्रमस्मितोद्भेदा लोलाक्ष्य प्रस्तलद्विगिर ।

नितम्बानसगामिय कामिय कस्य न प्रिया ॥^३

विभ्रम (गृह्णारपेक्षा विशेष) से युक्त, निजकी मन्द मुसकान लिल रही है, आँखें चञ्चल और वाणी लटखटा रही है, और नितम्बों (के अनिमार) के कारण जो धीरे-धीरे चलने वाली कामिनियाँ हैं वे जिसे प्रिय नहीं लगती हैं।

द्वितीय श्लोक पहले लिखा गया है—प्रथम बाद में, दोनों का कव्य एक-सा है। परन्तु प्रथम श्लोक में 'मुग्ध', मधुर, विभय, परिस्पन्द, सरस, निस्तपित,

१ ध्वन्यालोक (आ० वि०) तु० ती० उद्योत, १ पृ० ३३६

२ ध्वन्यालोक (आ० वि०) ख० उ० पृ० ३३७

३ " " " "

परिकर, आदि पदों में उनके मुख्यार्थ अत्यन्त बाधित होने से लक्षणाभूला अत्यन्त-तिरस्कृत वाच्यध्वनि के सम्बन्ध से नवीन ही चारुत्व प्रतीत होता है। यहाँ मधुर पद से सौंदर्यातिरेक, मुग्ध पद से सकलसहृदय-हरणक्षमत्व, विभव पद से अविच्छिन्न सौन्दर्य, परिस्पन्द शब्द से लज्जापूर्वक मन्दोच्चारणजन्य चारुता, सरस पद से तृप्तिजनकत्व, किसलय पद से सन्त्रापोपशमकत्व; परिकर पद में अपरिमितता और स्पर्श पद से स्पृहणीयतमत्व आदि प्रतीयमानों के वैशिष्ट्य से प्राचीन अर्थ भी नवीन हो उठा है।

इसी कथन को और उदाहरण देकर कहा गया है कि जैसे वसंत ऋतु को पाकर वृक्ष सौंदर्य से संवलित हो उठते हैं वैसे ही प्रतीयमान रस के स्पर्श से पूर्वदृष्ट पदार्थ भी नये से प्रतीत होते हैं—

दृष्टपूर्वा अपि हि अर्थाः काव्ये रसपरिग्रहात् ।

सर्वे नवा इवाभान्ति मधुमास इव द्रुमाः ॥४॥

रमणीय अर्थों की अनन्तता (प्रतिभा की अपरिहार्यता)

ध्वनि और गुणीभूत व्यंग्य (अर्थात् प्रतीयमान सौन्दर्य) के मार्ग के ज्ञान से कवि की प्रतिभा ही आनन्द्य को प्राप्त नहीं होती वरन् काव्य के वर्णनीय रमणीय विषय भी सीमातीत हो जाते हैं, वे कभी समाप्ति ही नहीं होते। हाँ, कवि में प्रतिभा होना आवश्यक है—

ध्वनेरित्थं गुणीभूतव्यङ्ग्यस्य च समाध्यात् ।

न काव्यार्थविरामोऽस्ति यदि स्यात्प्रतिभागुणः ॥६॥

‘यदि (कवि में) प्रतिभागुण हो तो इस प्रकार ध्वनि और गुणीभूत व्यंग्य के आश्रय से काव्य के (वर्णनीय रमणीय) अर्थों का कभी समाप्ति हो नहीं हो सकती।’ श्रुति में प्रतिभा की अपरिहार्यता पर विचार करते हुए आनन्दवर्धन ने कहा है कि प्रतिभा के न रहने पर तो कवि के पास कोई वस्तु है ही नहीं जिससे वह अपूर्व चमत्कारयुक्त काव्य का निर्माण कर सके। ध्वनि तथा गुणीभूत व्यंग्य के अनुल्लाप शब्दों के सन्निवेश पर रचना का सौन्दर्य भी अर्थ की प्रतिभा के अभाव में कैसे आसक्तता है।

प्रतीयमानता रम्य की कसौटी

“पूर्वोक्त परिच्छेद में ‘रमणीय’ अर्थ के आनन्द्य की चर्चा की गई है—तब रम्य क्या है? इस विषय को स्पष्ट करते हुए कहा है—जिस वस्तु के विषय में सहृदयों को ऐसा अनुभव हो कि ‘यह कोई नयी मूत्र है—उद्भासना है, वह वस्तु नयी या पुरानी जो भी हो—रम्य है।’

यदपि तदपि रम्य यत्र लोकेषु किञ्चित् ।

स्फुरितमिदमितीय शुद्धिरभ्युज्जिहीते ॥

जो कवि दृग्गणे व द्वारा वर्णित वस्तु व प्रति निमृह होत है, देवी भागवतो जनने लिए स्वयं यद्यष्ट वस्तु उपमित व दनी है ।

सौन्दर्य का आधान

सौन्दर्य नहीं है ? वह वस्तु में निहित और द्रष्टा का आकर्षित करने वाला गुण है अथवा पूर्णतः द्रष्टा की भावना पर आधुन द्रष्टा की अपेक्षा स अस्तित्ववान् सत्त्व है । इस दृष्टि से सौन्दर्य पर विचार करने की एक निश्चित परम्परा भारत और यूरोप दोनों में विद्यमान है ।

यूरोप में प्लेटो से लेकर अष्टावधि सौन्दर्य की वस्तु अथवा विषयनिष्ठता के विषय में तीन विचारधाराएँ प्रचलित रहा हैं । ज्ञान और आनन्द की वरेण्यता के प्रसंग में प्लेटो ने सौन्दर्य की समस्या पर भी विचार व्यक्त किए हैं । उनकी दृष्टि में सुन्दर वस्तु स—आंतरिक रूप में—प्राप्त अनुभव ही शुद्ध आनन्द है । इस प्रसंग में प्लेटो ने ज्यामितीय आकृतियाँ, रङ्गा और गणितीय ध्वनियाँ का उदाहरण दिया है और सौन्दर्य को वस्तुनिष्ठ धर्म प्रतिपादित किया । इस प्रतिपादन के अनुसार सौन्दर्य संरचना का गुण है, वह अवयवों का जल संगतता में रहता है ।

अरस्तू ने एक कलात्म-प्रासदी-पर विचार किया है तथा सौन्दर्य सम्यन्धी उनकी धारणाएँ प्रासंगिक हैं । प्लेटिनस की सौन्दर्य चर्चा अध्यात्म और आदर्श-वादिता से आक्रांत है । उसके अनुसार सौन्दर्य केवल संरचनात्मक गुण-धर्म नहीं है । वह स्वयं में सम्मति (symmetry) नहीं है, वरन् सम्मति को विकीर्ण करता है । सौन्दर्य वस्तु व अवयवों का गुण नहीं है, वह पूर्ण वस्तु है, पूर्ण प्रभाव है ।

सौन्दर्य चिन्तन की दृष्टि से नव कलात्मक युग महत्वपूर्ण है । इस युग के एतद्विषयक चिन्तन को निम्नलिखित बिन्दुओं में सूत्रबद्ध किया जा सकता है—

१—सौन्दर्य वस्तुनिष्ठ धर्म है ।

२—सौन्दर्य कलात्मकता से प्राप्त किया जा सकता है ।

३—सौन्दर्य विषयपण से ज्ञेय है ।

४—सौन्दर्य प्रतिप्रिया उत्पन्न करता है जिस आनन्द अथवा आह्लाद कहा जा सकता है ।

१ एनसाइक्लोपीडिया आर्वा फिलोसफी, वाल्यूम १ पृ० २६३

२ एनसाइक्लोपीडिया आर्वा फिलोसफी, वाल्यूम १ पृ० २६४

अठारहवीं शती में सौंदर्यशास्त्र एक स्वतन्त्र शास्त्र के रूप में विकसित हुआ। सौंदर्य-गुणों को वर्णित करने में देखने की अपेक्षा द्रष्टा के अनुभवों के परीक्षणों को महत्त्व दिया गया। उन परिस्थितियों का विश्लेषण किया गया जिनमें कलागत सौंदर्य का प्रदर्शन होता है। तादस्थ्य (Disinterestedness) को निर्णायक, स्थिति कहा गया। फ्रांसिस हूचन (Francis Hutcheson, 1726) ने 'सौंदर्य को मानस में उत्पन्न विचारों का जापक' कहा है। सौंदर्य की परम्परागत परिभाषा 'अनेकता में एकता' (unity in variety) को अर्थहीन घोषित किया गया, क्योंकि इसकी व्याप्ति सुन्दर से इतर वस्तुओं में भी है।

प्रसिद्ध जर्मन सौंदर्यशास्त्री काण्ट (Kant, 1724-1804) ने सौंदर्य और उदात्त (sublime) विषयक अपना सिद्धान्त प्रस्तुत किया। इस सिद्धान्त के अनुसार सौंदर्यात्मक निर्णय प्रमाणा (subject) की दुःख-मुखात्मक अनुभूति का कथन है।^१ यह एक ऐसा निर्णय है जिसकी निर्धारक भूमि विषयविपरकता के अतिरिक्त अन्य कुछ नहीं हो सकती। इस आधार पर यही कहा जा सकता है कि काण्ट सौंदर्य की अनुभूति को विषयविपरक मानते हैं।

शिलर ने सौंदर्य को वस्तुनिष्ठ माना है।^२ सौंदर्य के द्वारा ही मनुष्य अपनी मनुष्यता को पहचानता है—स्वतन्त्रता का अनुभव करता है।

हेगेल की मान्यता है कि सुन्दर वस्तु विशेषरूप से स्वातन्त्र्य का पूर्ण प्रतिमान है, अत्मा का सार है, क्योंकि इसका मूल रूप इसी में (सौंदर्य में) प्रकट होता है।^३

उन्नीसवीं शताब्दी में सौंदर्य की विषयनिष्ठता पर बल दिया जाने लगा। टालस्टाय इस मत के प्रबल पोषक थे। इनके मत की विशेष चर्चा आगे प्रस्तुत की जायेगी। इसी शती में जॉर्ज सन्तायन (George Santayana) सौंदर्य की वस्तुनिष्ठता के प्रतिपादक थे। सन्तायन ने सौंदर्य को वस्तु का आंतरिक गुण माना। द्रष्टा को आनन्द देना सौंदर्य का अनिवार्य धर्म है। सौंदर्य स्वयं में पूर्ण है, महत्त्वपूर्ण है, वह मानसिक आकांक्षाओं की पूर्ति करता है। सौंदर्य घनात्मक

१. Aesthetics from classical Greece to the present p. 212 by Monroe C. Beardsley 1 ed. 1966 Mac. Com. New York.

२. Ibid p. 228

३. Ibid p. 237

मूल्य है, तात्त्विक और वस्तुस्थिति है।^१ हर्बर्ट रीड^२ के अनुसार भी सौंदर्य आनन्द का स्रोत है।

‘इस प्रकार यह स्पष्ट हो जाता है कि यूरोपीय चिंतन परम्परा में सौंदर्य की वस्तुनिष्ठता और विषयनिष्ठता को लेकर पर्याप्त ऊहापोह रही है। परन्तु वस्तुस्थिति क्या है? क्या सौंदर्य एकाग्ररूप से विषयपरक (subjective) है? इस विषय के स्पष्टीकरण के लिए टान्स्टाय के मत में चर्चा प्रारम्भ की जा रही है।’

टान्स्टाय का कलाविषयक मत

टान्स्टाय कला को जावा-अनुभूतियाँ का संप्रेषण मानते हैं। कलाकार बोर्ड कहाना कहता है, गीत रचता है, चित्र बनाता है—तो इसीलिए कि वह अपनी अनुभूति को दूसरा तक पहुँचाना चाहता है। प्राचे के मत में और इस मत में अन्तर है। प्राचे कला की अभिव्यक्ति मानते हैं, टान्स्टाय के अनुसार यह अनुभूति की अभिव्यक्ति संप्रेषित भी होनी चाहिये। यदि कलाकृति संप्रेषण नहीं कर पाती तो वह निर्यत्न है।^३ इस भावना में प्रमत्ता की ग्रहणशीलता अन्तर्निहित है। इससे यह निष्कर्ष निकलता है कि कला की मूल्यवत्ता उसके निम्नी मौलिक गुण पर नहीं, बल्कि कलात्मक अनुभूतियों पर आधारित है। इसका तात्पर्य यह हुआ कि कला का सौंदर्य वस्तुनिष्ठ नहीं—वस्तु का मौलिक गुण नहीं, बल्कि भावात्मक प्रभाव में है। इस प्रभाव का मूल्यांकन उस व्यक्ति की अनुभूतियों में है जो इसका प्रशसन करता है। जितने अधिक व्यक्ति किसी कलाकृति को प्रशंसा करते हैं, वह कलाकृति उतनी ही सुन्दर है। टान्स्टाय आनन्द मत की पुष्टि में कहते हैं कि एक रशियन लोकगीत शवर्गपीयर व हेमनट का अपक्षा अधिक सुन्दर है, क्योंकि यह

उपयुक्त मत भावनाओं का भावात्मक निरूपण प्रस्तुत करता है। यद्यपि इस मत के अनुसार एक वस्तु को दूसरी वस्तु में श्रेष्ठ अथवा सुन्दर कहने का अभिप्राय यह होगा कि प्रथम वस्तु द्वितीय की अपेक्षा अधिक भावनाओं का, अधिक व्यक्तियों में संप्रेषित करती है।^४ परन्तु यह आवश्यक नहीं है कि ‘अधिक’ भावनाएँ सौंदर्यात्मक हों और मूल्यवान् हों, क्योंकि संप्रेषित भावनाओं से इतर सौंदर्यात्मक मूल्य स्वीकार ही नहीं किया गया है। अतः सौंदर्य का निरूपण आनन्दात्मक अनुभूति की बहुमात्र

१ ‘Beauty is a value positive, intrinsic and objectified’
The sense of beauty p 49

२ Herbert Red, Meaning of art p 20

३ Aesthetics from classical Greece to the present p 311

४ Aesthetics from classical Greece to the present p 310

है जो द्रष्टा में उत्पन्न होती है। इससे यह निष्पत्ति भी होती है कि वहाँ कलात्मक वस्तु श्रेष्ठ है जो अधिकतम पसन्द की जाती है।^१

परन्तु कोई व्यक्ति किस वस्तु को पसन्द करता है और कौन-सी वस्तु अच्छी है, इसमें भेद करना आवश्यक है। रुचि के अभाव के कारण बहुत से व्यक्ति उस वस्तु का प्रशंसन नहीं कर पाते जिसे वे अच्छा समझते हैं। टाल्स्टाय ने अपने विवेचन में इस बात का विवेक नहीं रखा। उनके अनुसार 'पसन्द करना' और 'अच्छा समझना' में भेद नहीं है। वस्तुतः टाल्स्टाय का सिद्धान्त उस हेडोनिस्ट मत का पूरक है जिसमें 'चाहने योग्य' और 'चाहे गए' में भेद नहीं माना जाता। परन्तु, सौन्दर्यशास्त्र में 'आपको इसे पसन्द करना चाहिये क्योंकि यह सुन्दर है' जैसे वाक्य का कोई अर्थ नहीं है।^२

सौन्दर्यशास्त्र के इतिहास में ऐसे अनेक सिद्धान्त हैं जो व्यक्ति अथवा व्यक्तियों के मानस पर पड़ने वाले प्रभाव को सौन्दर्य का निकृप प्रतिपादित करते हैं। अथवा ये सिद्धान्त वस्तु और द्रष्टा—मानस के सम्बन्ध को सौन्दर्य का निष्कर्ष सिद्ध करते हैं। ये सिद्धान्त प्रकारांतर से टाल्स्टाय के मत के ही अनुसरण हैं। 'मैडम जोड' ने इन विचारणाओं में निम्नांकित श्रुतियों का निर्देश किया है—

(क) इन भाव्यताओं के अनुसार कला का मूल्य—अंततः—उन भावनाओं में है जो वह द्रष्टा में जाग्रत करती है। परन्तु इसका तात्पर्य यह नहीं है कि व्यक्तियों की गणना की जाए। इसे एक उदाहरण से स्पष्ट करना उचित होगा। हमें बाख फ्यूग (Bach Fugue) का परीक्षण करें—यह कला के क्षेत्र में उदाहरण कहा जा सकता है, इसे हम 'अ' कहेंगे। अब एक सामान्य बैली (lily) 'ब' से, 'अ' की अपेक्षा 'ब' अधिक व्यक्तियों में आनन्दयुक्त अनुभूतियाँ जगृत करता है, पर इससे यह निष्कर्ष कैसे निकाला जा सकता है कि 'ब', 'अ' की अपेक्षा श्रेष्ठ है। क्योंकि 'अ' से प्रभावित होने वाले व्यक्ति, 'ब' से प्रभावित होने वालों की अपेक्षा कला का विवेक करने में अधिक समर्थ हैं। ऐसे व्यक्ति जिन्होंने कला की, संगीत की साधना में जीवन लगा दिया है 'अ' को श्रेष्ठ कहते हैं। अतः कहा जा सकता है कि परिपक्व रुचि-सम्पन्न व्यक्ति 'अ' को अच्छा कहते हैं इसलिए यह श्रेष्ठ है।

१. Eliseo Vivas and Murray : The problems of Aesthetics, Krieger. p. 46

२. Eliseo Vivas and Krieger. The Problems of Aesthetics, p. 465

३. Ibid.

उपर्युक्त तर्क का निष्कर्ष यह है—

(१) 'अ' कलावृत्ति उन व्यक्तियों द्वारा पसन्द की जाती है जो निर्णय करने के अधिकारी हैं। 'अ' इन व्यक्तियों द्वारा अधिक समय तक पसन्द किया जाता रहा, अर्थात् भी किया जाता है जब कि 'ब' विस्मृत कर दिया गया है। अब कहा जा सकता है कि उपर्युक्त रचि-गम्य व्यक्तियों में अधिक समय तक आनन्दारमक भावनाएँ जाग्रत रहने की सामर्थ्य के कारण कोई वस्तु सुन्दर है। परन्तु यह कहा जा सकता है कि रचिगम्य विशेषण का मत कोई महत्व नहीं रखता, क्योंकि प्रत्येक पीढ़ी के विशेषण भिन्न-भिन्न मत रखते हैं। एक पीढ़ी का सत्य अगली पीढ़ी के लिये असत्य बन जाता है।

तब हम विशेषण का निर्णय कैसे करें? तथा इन व्यक्तियों के मत को सौन्दर्य का निकष निर्धारित करें? इस प्रकार रचिगम्य-मता के गुण को प्रभावित करने के निकष में दोष उत्पन्न हो जाता है, क्योंकि रचिगम्य-मता का गुण, निर्णय के अतिरिक्त अन्य कुछ नहीं है। तब यह मत प्रकारान्तरे से सौन्दर्य की उसी विषय-परकता का पुनः कथन हो जाता है।

(ख) एक ओर मत के अनुसार सौन्दर्यात्मक मूल्य किसी व्यक्ति के शरीर अथवा मानस पर पड़ने वाले प्रमाण के निकष पर नहीं आका जा सकता, सौन्दर्यात्मक-मूल्य, वस्तुतः ज्ञेय वस्तु और ज्ञाता मानस में स्थित सम्बन्ध का गुण है।

यदि 'अ' एक चित्र है, 'ब' प्रशसन करने वाला मानस है, 'स' वह सम्बन्ध है जब 'ब' 'अ' को जान रहा है। इस स्थिति में सौन्दर्यात्मक मूल्य—

(१) 'अ' का गुण नहीं है।

(२) 'ब' का गुण नहीं है— ब' का गुण मानने पर वह अशोधित विषयपरक मत ही होगा।

(३) अब वह 'स' का गुण है।

ज्ञान के आइडियलिस्टिक सिद्धान्त में इस प्रकार के कथन पुनः-पुनः कहे जाते रहे हैं।

बहुत से व्यक्तियों को यह अकल्पनीय प्रतीत होगा कि वस्तुओं की इस सृष्टि में भी सौन्दर्य है जो किसी मानस द्वारा कभी देखा नहीं गया है। अर्थात् उनके अनुसार वस्तु सौन्दर्य को प्रशस्तक प्रमाता से निरपेक्ष नहीं माना जा सकता। यदि ज्ञान के अभाव में भी कोई वस्तु अस्तित्ववान् है, तो वह ज्ञान की प्रक्रिया में स्थानान्तरित होगी और ज्ञान का विषय बनने के पूर्व की वस्तु और ज्ञान का विषय बनी वस्तु में अन्तर है। ज्ञात वस्तु के सौन्दर्य का ही निर्धारण किया जा सकता है।

अन्य शब्दों में उसी वस्तु के सौन्दर्य के विषय में कहा जा सकता है जो द्रष्टा मानस से सम्बन्धित हो चुकी है, अतः सौन्दर्य का कथन वस्तु और द्रष्टा मानस के सम्बन्ध के संदर्भ में ही किया जा सकता है। सौन्दर्य तभी अस्तित्व में आता है जब 'अ' और 'व' के बीच सम्बन्ध बनता है। अतः कहा जा सकता है कि 'अ' और 'व' के संयुक्त होने पर सौन्दर्य रूपो उपदृश्य अकस्मात् आ जाता है। यह तब होता है जब वस्तु किसी विशिष्ट जाति की हो, मानस विशेष दशा में हो।^१

उपर्युक्त दृष्टिकोण में भी अनेक आपत्तियाँ हैं :

(१) यह नहीं कहा गया कि किसी भी ज्ञात वस्तु और मानस के सम्बन्ध में सौन्दर्य आ टपकता है वरन् विशिष्ट जाति की वस्तुओं और प्रशंसन कर सकने योग्य स्थितियों में स्थित मानस के सम्बन्ध में ही वह सौन्दर्य प्रतिपादित किया गया है। परन्तु किसी जाति विशेष से सम्बन्धित होने का गुण तो वस्तु का अपना होता है, जो वस्तु के मानस सम्बन्ध में प्रविष्ट होने से स्वतंत्र है। यदि वस्तुओं के इस गुण को 'अ' कहें तो यह मानना होगा कि सौन्दर्यात्मक सम्बन्ध में प्रविष्ट होने वाली वस्तु स्वतः रूप से 'अ' गुण से युक्त है। इस प्रकार वस्तु को स्वतंत्र रूप से गुण युक्त मानना एक प्रकार से सौन्दर्य का वस्तुनिष्ठता का प्रतिपादन है।

(२) द्वितीय आपत्ति यह है कि जिस अशोधित विपरिनिष्ठता से यह मत उत्पन्न चाहता है, वस्तुतः उसी में समाहित हो जाता है। यह कहा गया है कि सौंदर्य 'अ' का गुण नहीं, 'व' का गुण नहीं, 'स' का गुण है। परन्तु मानस और 'अ' का सम्बन्ध ('अ' वह चित्र है जिसका मानस प्रशंसन करता है) निश्चय ही मानस और उस चित्र के सम्बन्ध से भिन्न है जिसे वह पसन्द नहीं करता। इसका तात्पर्य यह हुआ कि 'अ', 'व' के अनुसार परिवर्तित होता है। 'स', 'व' के अनुसार बदलता है, अतः अंततः 'व' पर निर्भर करता है। इस मत के अनुसार सौंदर्य तभी अस्तित्व में आता है जब 'स' किसी विशेष प्रकार का हो—यह 'स' का गुण होगा जो 'व' पर निर्भर है अतः सौन्दर्य स्वतंत्र नहीं, विपरिनिष्ठ ही है।

(३) यह दृष्टिकोण वस्तु और उसके ज्ञान के भ्रम पर आधारित है। ज्ञात वस्तु और वस्तु के ज्ञान में अन्तर है। न्याय और मीमांसा दोनों ही वस्तु और उसके ज्ञान में भेद मानते हैं। वस्तु का पृथक् अस्तित्व है, इसलिए उसका ज्ञान हो सकता है। ज्ञान का होना या न होना ज्ञेय वस्तु के गुणों को प्रभावित नहीं कर सकता।

इसलिए, यदि वस्तु में सुन्दर होने का गुण है तो ज्ञाता मानस में चित्त किसी बात से वह प्रभावित नहीं हो सकता। न तो प्रशंसन से यह गुण प्रवर्धित होगा

१. Eliseo Vivas, etc. The Problems of Aesthetics, p. 468

न उपेक्षा से घटेगा। मानस की उपस्थिति अथवा अनुपस्थिति से न्यूनाधिक्य हानि वाला तत्त्व सौंदर्य नहीं, उसका प्रशसन है।

अतः जब तक ज्ञेय और ज्ञान का एक न समझा जाय तब तक यही मानना तर्कसंगत है कि सौंदर्य का प्रशसन मात्र विपर्ययिष्ठ है। सौन्दर्य स्वयं वस्तुनिष्ठ है जा प्रशसन की उपस्थिति अथवा अनुपस्थिति से प्रभावित नहीं होता।

ज्ञेय और ज्ञान की एकपक्षता ज्ञान-भोमा। द्वारा ही अस्वीकृत नहीं है, भाषा व सामान्य प्रयोग में भी अवस्थित है। यदि सौन्दर्य और उसकी अनुभूति में अन्तर नहीं है तो 'सौन्दर्य' पद के स्थान पर सौंदर्य का प्रशसन पद का प्रयोग किया जाना चाहिए। परन्तु ऐसा प्रयोग नहीं होना वस्तुतः यह सम्भव है।

दो कथन हैं—(१) अ एक अच्छा चित्र है। (२) यह 'ब' से अच्छा है। प्रथम कथन का तात्पर्य है 'अ' में कुछ गुण हैं जो द्रष्टा में कतिपय भावनाएँ जाग्रत करते हैं। द्वितीय कथन का तात्पर्य है कि 'अ' में य गुण विशेष मात्रा में हैं, 'ब' में नहीं हैं। इन गुणों के लिए यह चित्र भूत, वर्तमान अथवा भविष्य के मानमा पर निर्भर नहीं है। इससे यह निष्पन्न निकलता है कि वस्तु में गुणों का होना उसका प्रशसन पर निर्भर नहीं करता। तथा गुणों का सम्भाव विभिन्न पाठिका में दिए गए निर्णयों पर भी निर्भर नहीं करता। सौंदर्य की विपर्ययकता सिद्ध करने वाले यही तर्क दन हैं, कि एक ही वस्तु के विषय में भिन्न भिन्न कालों में भिन्न भिन्न व्यक्ति भिन्न-भिन्न राय होते हैं अतः सौंदर्य विपर्ययक है। परन्तु यह सिद्ध हो चुका है कि वस्तु के गुण प्रशसक निरपेक्ष हैं, प्रशसन ही व्यक्तिसापेक्ष है।

प्राकृतिक सौंदर्य के उदाहरण उपर्युक्त कथन के प्रमाण हैं। न्याया के जन-प्रपात का सौंदर्य अथवा कश्मीर का प्रवृत्त सौंदर्य द्वारा वर्षों से मसारा के बान बान के दशका के प्रशसन का आधार रहा है। परन्तु मानवीय कला का सौंदर्य प्रवृत्त सौंदर्य जैसा नहीं होता। उसमें रचयिता के भाव, सरकार और दृष्टिकोण प्रति रिश्वित होते हैं। समान परिस्थिति में स्थित द्रष्टा को यह कलाकृति सुन्दर भी लगेगी और अच्छी भा, पर भिन्न परिवेश में पन व्यक्ति का सम्भव है सुन्दर तो लगे पर अच्छा न लग। किसी द्रष्टा को कोई कलाकृति सुन्दर न लगना कलाकृति में सौंदर्य के अभाव का प्रमाण नहीं है बल्कि यह द्रष्टा के सौंदर्य प्रशसन सामान्याभाव का सूचक है। सौंदर्य के अपना वस्तु के सौंदर्य के लिए नहीं, उस सौंदर्य के प्रशसन के लिए है। भगवान् और भक्त दोनों एक दूसरे के लिए आवश्यक हैं—अस्तित्व दोनों का है—पर भगवान् और भक्त रूप में बोध एक दूसरे के कारण ही होता है। इसी प्रकार सौंदर्य वस्तुनिष्ठ है, पर उसका प्रशसन विपर्ययिष्ठ है।

सौंदर्य की विषयनिष्ठता का प्रतिपादन करने वाले विद्वान्, माता का कुरूप शिशु को भी प्यार करना, अच्छा समझना तथा मजदूँ द्वारा ख्यामा लैला को प्रेम करना आदि उदाहरण देते हैं। ये उदाहरण उचित नहीं हैं। प्रथम में माता के वात्सल्य की सघनता है जिसके कारण कुरूप बच्चा भी उसे अच्छा लगता है। इस बच्चे के अच्छे लगने का कारण रक्षका सौंदर्य नहीं, बरन् बच्चे के प्रति वात्सल्य का होना है, माता के आदिम भाव का वृत्त होना है। अच्छे लगने में माता अपने ही वात्सल्य का चर्चण करती है—सौंदर्य का नहीं। मजदूँ में भी लैला के प्रति रति-भाव का आवेग है इसीलिए वह लैला को पसन्द करता है। पसन्द का आलम्बन सुन्दर भी हो यह आवश्यक नहीं। कुरूप के प्रति, भयानक के प्रति आकर्षण भी मन के किसी ऐसे भाव के संतुष्ट होने के कारण होता है जो अन्यथा संभव नहीं है। मजदूँ और लैला के सन्दर्भ में लैला के प्रति तीव्र 'रति', रति भाव की तुष्टि ही आकर्षण का कारण है। रति सदैव सौंदर्य के प्रति हो यह आवश्यक नहीं है।

कलाकृति का सौंदर्य इस अर्थ में द्रष्टासापेक्ष है कि उसका प्रगंसन द्रष्टा ही करता है।

भारतीय चिंतन परम्परा में सौंदर्य के आधार के विषय में संतुलित विचार मिलते हैं। भरत के नाट्यशास्त्र में 'रस' सौंदर्य रूप में वर्णित है। यह नाट्यरस अथवा नाट्यसौंदर्य रंगमंच पर विभावानुभावसंचारियों के संयोग से सम्पन्न नाट्य में रहता है। नाटक के प्रेक्षक इस 'रस' रूप सौंदर्य का आस्वादन करते हैं तथा हर्षादि का अनुभव करते हैं। 'रस' को भरत ने नाट्य में उत्पन्न गुण माना है। अतः नाट्य-वस्तु का गुण होने से उसे वस्तुनिष्ठ ही कहा जाएगा। यह नाट्यसौंदर्य कलात्मकता से प्राप्त किया जाता है, क्योंकि विभावानुभावसंचारियों का प्रस्तुतीकरण महत् अभ्यासजन्य कला का ही परिणाम है।

भट्ट लोत्तट तथा भंकुक की दृष्टि भी रस के सन्दर्भ में वस्तुनिष्ठता का पोषण करती है। वामन ने 'सौंदर्यमलङ्कारः' कह कर सौंदर्य की वस्तुनिष्ठता का प्रतिपादन किया है।

व्यनिसिद्धांत के प्रतिष्ठाता आचार्य आनन्दवर्धन ने सौंदर्य के विषय में अत्यन्त सुलझे हुए विचार विन्दु प्रस्तुत किए हैं। यह कहा जा चुका है कि आनन्दवर्धन ने कलागत सौंदर्य को प्रतीयमान कहा है। यह प्रतीयमान सौंदर्य वस्तुरूप है, कलावस्तु का अविभाज्य गुण है। काव्य के सन्दर्भ में यह महाकवियों की वाणी में रहता है, वस्तु में रहता हुआ भी, वस्तु के अवयवों का गुण होते हुए भी यह सौंदर्य उनसे पृथक् इस प्रकार आभासित होता है जैसे अंगनाओं का लावण्य उनके प्रसिद्ध अंगों से

ग्रन्थ कुछ 'और ही हाता है। सौंदर्य के इस पृथक् अस्तित्व का स्थापित करने वाले ज्ञानन्दवर्धन वरिष्ठ काव्यशास्त्र निम्नांकित हैं—

(१) प्रतीयमान पुनरन्यदेव वस्तुवस्ति (प्र० उ० का ८)

(२) धरत्यतो स्रष्टु तदर्थवस्तु (प्र० उ० का० ६)

ज्ञानन्दवर्धन ने सौंदर्य को ज्ञान का विषय और इस सौंदर्यजन्य प्रभाव का चमत्कृत कहने का है। यह स्थापना व्यापारिक मता के अनुकूल है और व्यवहार्य भी। ज्ञान का विषय और ज्ञान का फल भिन्न-भिन्न होते हैं। इसमें एक के अभाव में दूसरे का अस्तित्व स्वतः सिद्ध हो जाता है। ज्ञानन्दवर्धन की दृष्टि में सौंदर्य अन्यव्यापन धर्म नहीं है। हाँ, उसने प्रशसन के लिए सहृदय की अपेक्षा अवश्य है। परन्तु सौंदर्य का सहृदय निरपेक्ष अस्तित्व सिद्ध है।

अतः ज्ञानन्दवर्धन की एतद्विषयक धारणाएँ निम्नांकित हैं—

(१) सौंदर्य प्रतीयमान है।

(२) वह वस्तुवस्तु का गुण है, अतः वस्तुनिष्ठ है।

(३) सहृदय में जातिवाद का हनु है।

(४) उस प्रयत्नपूर्वक, अतः कलात्मकता से प्राप्त किया जाता है। सौंदर्य को उत्पन्न करने वाले उपादानों को यत्नपूर्वक पहचानना और संयोजित करना चाहिये। (यत्न प्रयत्नयोः)'

इन धारणाओं के परीक्षण में प्रमाणित होता है कि जिन आधुनिक सौंदर्यशास्त्रों में विचारणाओं का पापण पाश्चात्य चिंतन में सर्वप्रथम माना जा रहा है—उनको सम्यक् काव्यशास्त्र का स्पष्ट चिन्तु समाहार सीमा में ज्ञानन्दवर्धन ने विद्वत् की नवम जगत् की में प्रतिपादित किया था। सौंदर्य की वस्तुनिष्ठता का यह प्रतिपादन सभी तत्त्वज्ञानियों के लिए पूरा मंगत है। इस विधान में सौंदर्य और सहृदय दोनों का सर्वप्रथम स्थान दिया गया है। कला के क्षेत्र में यही मत व्यावहारिक है।

किन्तु इसमें सौंदर्य का विषयपरक आख्यान अभिनवगुप्त ने किया है। वस्तुतः ध्वन्यालोक के भाष्य में एकाधिक स्थानों पर तथा नाट्यशास्त्र के रूपक के द्वारा अभिनव ने रमण सौंदर्य की वस्तुनिष्ठता प्रतिपादित की है। पर सौंदर्यदर्शन से अत्यधिक प्रभावित अभिनवगुप्त ने ज्ञेय 'शिव' और ज्ञाना जीव की एकता का प्रयोग ज्ञान के विषय सौंदर्य और ज्ञान के फल अनुभूति में कर दोनों का एक कर दिया। इस प्रकार रमण अनुभूतिस्वरूप कहा गया परन्तु जैसा कि कहा जा चुका है—यह स्थापना दार्शनिक त्रुटि का भय ही सुष्ट करे, व्यवहार्य नहीं है।

बाद में कविराज विश्वनाथ ने 'रसात्मकं वाक्यं .. .' और पंडितराज जगन्नाथ ने 'रमणीयार्थप्रतिपादकः शब्दः' कह कर सौंदर्य की वस्तुनिष्ठता ही स्वीकार की है।

सौन्दर्यानुभूति*

सौंदर्य के स्वरूप तथा आधार का विवेचन कर लेने के उपरान्त एतद्विषयक शास्त्र का महत्वपूर्ण प्रतिपाद्य है—सौंदर्यानुभूति। इस सन्दर्भ में कला-द्रष्टा में सौंदर्यानुभूति के स्वरूप का विश्लेषण किया जाता है। सौंदर्यानुभूति के क्षणों में द्रष्टा को स्थिति क्या होती है और वह क्या अनुभव करता है ?

जैसा भागे के विवेचन से स्पष्ट होगा भारतीय दृष्टि ने सौंदर्यानुभूति के स्वरूप और उस क्षण में द्रष्टा की मानसिक स्थिति का विश्लेषण स्पष्टता एवं प्रामाणिकता से किया है। पाश्चात्य चिंतन में उपलब्ध विविध सिद्धान्त अनुभूति के कारणों की शोध में अधिक प्रवृत्त हुए हैं। भारतीय चिंतकों ने सौंदर्यानुभूति का कारण साधारणीकरण माना है और यह पूर्णतः तर्कसम्मत स्थापना है। पाश्चात्य सौंदर्यशास्त्रियों के मानसिक अन्तराल (Psychical distance), सुख (Pleasure), परिष्कार (Sublimation), भावप्रवणता (Emotionalism) आदि मन कही न-कहीं साधारणीकरण का स्पर्श करते हैं। प्रथमतः भारतीय विचारकों की तद्विषयक धारणाएँ-विशेषतः आनन्दवर्धन के सन्दर्भ में प्रस्तुत की जा रही है। आनन्दवर्धन की ये विचारणाएँ सभी कलाओं के लिए संगत हैं।

भरत ने रूपरस सौंदर्य का आस्वाद आनन्दमय माना है—

‘यथा हि नानाव्यञ्जनसंस्कृतमन्नं भुज्यता रसानास्वादयन्ति सुमनसः पुण्या हर्षावीश्वाधिगच्छन्ति तथा नानाभावभित्तयव्यञ्जितान् वाग्यसः बोधेतान् स्यायि-
भावानास्वादयन्ति सुमनसः प्रेक्षकाः हर्षावीश्वाधिगच्छन्ति तस्मान्नादपरसा इत्यभिग्याह्यताः ।’^१

उपर्युक्त कथन में प्रयुक्त ‘हर्षादि’ पद के दो अर्थ किए जाते हैं। यह कहा जाता है कि भरत ने ‘आदि’ पद से हर्ष के साथ कटु दुःखात्मक अनुभूति का भी संकलन किया है। इसी आधार पर, सम्भवतः, नाट्यदर्पणकार ने रस को सुख-दुःखात्मक कहा है। परन्तु तर्क और व्यवहार के प्रमाण से रसरूप सौंदर्य की आनन्द-मयता ही सिद्ध होती है। भरत ने ‘आदि’ सामान्य कथन में प्रयोग किया है। व्यञ्जनों का आस्वादन करते समय आस्वादयिता दुःख का अनुभव नहीं करता। तिरक और

कमले रग भी आनन्द के लिये ही उपयुक्त किए जाते हैं। अतः भरत के 'आदि' प्रयोग में दुःख का सबलन मानना उपयुक्त नहीं है। मट्टलोन्ट और शुक्ल ने भी रस रूप सौंदर्य की आनन्दरूपता को ही स्वीकार किया है।

आनन्दवर्धन प्रथम व्यक्ति हैं जिन्होंने वाक्य (वला) सौंदर्य की अनुभूति के सम्बन्ध में चमत्कार शब्द का प्रयोग किया है। सुन्दर वस्तु की परिभाषा के प्रसंग में आनन्दवर्धन कहते हैं—'सहृदय को जिस वस्तु के विषय में नूतन स्फुरण'—आस्वादमय चमत्कार—की प्रतीति हो वह वस्तु सुन्दर है।' इस प्रकार सौंदर्य और आस्वादमय चमत्कार का योग कर आनन्दवर्धन ने ज्ञान के विषय सौंदर्य और इस ज्ञान के फल चमत्कृति का अन्वेषण किया है। यही चमत्कृति सौन्दर्यात्मक अनुभूति है। इस अनुभूति की विवेचना में चमत्कार यह भी कहते हैं कि 'स्फुरण' ही सहृदयों में चमत्कृति है।^१ इसी कारिका के भाष्य में अभिनव ने 'चमत्कृति' को आस्वादप्रधान बुद्धि कहा है।^२ जब सहृदय में सुन्दर वस्तु के प्रति यह बुद्धि चित्रित होती है तो वह अन्य कुछ स्मरण नहीं रखता। बुद्धि सौंदर्यपूर्ण वस्तु से जाचक्रावित हो जाती है। इस स्थापना का निष्कर्ष यह है कि वस्तुपक्ष में जो सौंदर्य है, सहृदय पक्ष में वही चमत्कृति है। यह अनुभूति विस्मय और आस्वादमूलक है। अभिनव ने इसको पुष्टि करने हुए सादर्यानुभूति को चमत्कार-मूलक कहा है।^३ कुत्स ने भी इसी अर्थ में इस शब्द को स्वीकृति दी है। सौंदर्यचेतना के सम्बन्ध में यह गाय है कि यह चेतना परमानन्दमय ही नहीं होती वरन् इसमें विस्मय का भाव भी रहता है।^४ उपसंहार ने इस 'चमत्कार' पद का प्रयोग विशिष्ट अर्थ में किया है। आनन्दवर्धन वृत्त प्रयोग व्यावहारिक अर्थ में है। आर० नोती ने इस शब्द के व्याख्यान में लिखा है—“रहस्यात्मक और सौंदर्यात्मक, दोनों ही प्रकार की अनुभूतियों में अन्य प्रकार की सांसारिक भावनाओं का अन्तर्भाव होता है और आकस्मिक रूप से यथार्थ के नवान् आधाम में वित्त आलाकृत हो जाना है।” पाश्चात्य चिंतन में भी इस विचारधारा के समानार्थी कथन उत्पन्न हैं। अभिनव के अनुसार सामान्य विस्मय की अपना सौंदर्यानुभूतिजन्म विस्मय अधिक उदात्त

१ यद्यपि तदपि रम्य यत्र लोकस्य किञ्चित्,

स्फुरितमिवमितीय बुद्धिरभ्युज्जिहीते ॥ ध्व० (आ० वि०) पृ० ५६६

२ 'स्फुरणेषु काञ्चिदिति सहृदयानां चमत्कृतिरुत्पद्यते' वही

३ 'चमत्कृतिरिति । आस्वादप्रधाना बुद्धिरित्यर्थः' - वही

४ बी० रायचन, सम कन्तेष्टस आद्य द अलकारशास्त्र, पृ० २६६

५. आर० नोती, द एथेटिक एक्सप्लोरीएन्स अफाईन ट अभिस्वगुभ

६ वही

होता है।^१ अतः चमत्कार सौन्दर्यात्मक अनुभूति है।^२ यह चमत्कार सौन्दर्यात्मक कला का सार तत्त्व है। यह सहृदय की चेतना का वर्म है, अनुभवसाक्षिक है, असामान्य आनन्द इसका गुण है।

‘चमत्कार’ शब्द की व्युत्पत्ति में ही उपयुक्त अर्थों का संकेत है। सामान्यतः इसकी दो व्युत्पत्तियाँ दी जाती हैं—

(१) चमन् + कारः इसमें ‘चमन्’ विस्मय का बोधक है तथा ‘कार’ से चेतन की उक्त स्थिति के कर्तृत्व का बोध होता है। अतः चमत्कार में द्रष्टा की चेतना को सहसा अभिभूत कर लेने वाले विस्मय अथवा आश्चर्य का भाव है। इसी से सौन्दर्य की अनुभूति होती है।

(२) चमत् का सम्बन्ध चम् ने है जिसका अर्थ आस्वादन करना है।^३ अतः चमत्कृत होने का अर्थ सौन्दर्यात्मक आस्वादन में तन्मय होना है। इस यह निष्कर्ष भी निकलता है कि चमत्कार चित्त का वर्म है। अभिनव ने इस ‘अन्यनिरपेक्ष स्वादमविश्रान्ति की अवस्था’ कहा है, यह निर्विघ्न आस्वादन वृत्ति है।^४ चमत्कार का आवेशाधिक्य ही सहृदयता है और इसका अभाव जड़ता है।

“प्रतीयमान अर्थ रूप सौन्दर्य की सिद्धि का फल यही चमत्कार है। सौन्दर्य की अनुभूति के सन्दर्भ में आनन्दवर्धन ने सर्वप्रथम ‘चमत्कार’ पद का प्रयोग किया था। भारतीय काव्यशास्त्र में यहो मत बाद में प्रचलित होता रहा। आनन्दवर्धन ने इस सौन्दर्यानुभूतिरूप चमत्कार को आत्मात्मिकता से नहीं उलझाया है, यही आनन्दवर्धन की स्थापनाओं की विशेषता है कि वे पूर्ण व्याख्येय और व्यावहारिक हैं। कला-आस्वादन के समय सहृदय को जो कुछ प्रतीति होती है वह ज्ञान के सहस्र बोध रूप न होकर अनुभवरूप होती है। कला-सौन्दर्य में उसका तन्मयीभवन होता है। अभिनव की दृष्टि में यह तन्मयीभवन ही अनुभावन है।”^५

सौन्दर्यानुभूति और पाश्चात्य चिंतन

स्टालिनित्ज ने सौन्दर्यानुभूति के विषय में कहा है कि यह एक ऐसा अनुभव है जिसमें हम वस्तु को ग्रहण करते हैं—उसका आनन्द चेत है, कोई प्रश्न नहीं

१. आर० बोली, द एस्थेटिक एक्सपीरिएन्स अकादिङ्ग टू अभिनवगुप्त

२. एस० के० डे०, संस्कृत पोएटिक्स, एज अ स्टडी आव एस्थेटिक्स, पृ० ५६

३. आप्टे, संस्कृत हिन्दी कोश, पृ० ६७२

४. द एस्थेटिक एक्सपीरिएन्स अकादिङ्ग टू अभिनवगुप्त, पृ० ६१

५. ‘तत्त्वचिंतयत्तितन्मयीभवनमेव ह्यनुभवनम्। ध्वन्यालोकः (पाठक) पृ० १६२

६. स्टालिनित्ज, एस्थेटिक्स अण्ड फिलासफी आव आर्ट, पृ० ३६६

पूछते, हम वस्तु के लिए वस्तु का आलिंगन करते हैं। निश्चय ही यह आलिंगन चित्त द्वारा होता है। प्रश्न पूछना अनुभवात्मक की स्थिति में ही सम्भव है परन्तु सोदयानुभव में क्या चित्त वस्तुमय हो जाता है बुद्धि सोदयार्च्छादित हो जाता है अतः हम प्रश्न नहीं पूछते वस्तु का सम्पूर्ण चित्रण में डूब कर रहते हैं। इन स्थिति में आलाचना नहीं होता चुनौती नहीं होती। जब सोदयार्थक अभिरुचि अधिक सघन होता है द्रष्टा स्वयम् का वस्तु में विनम्र होकर रहता है।^१ योचन प्रथम क्षण में ही द्रष्टा तन्मय हो जाता है सत्ताप का सुख पाता है। बाण्टन भी सोदयजन्य सत्ताप का चर्चा की है। शापनहावर ने इस अनुभूति की परम मूल्यवत्ता प्रतिपादित की है। सौन्दर्यात्मक अनुभूति के मन्दमय में यद्यपि भारत में दृष्टि के बहुत कुछ समानान्तर हैं।

सोदयानुभूति के विषय में पाश्चात्य विचारधारा के अन्तर्गत निम्नलिखित पाँच मूल अनुसंधान हैं। इनका संक्षिप्त विवरण यहाँ दिया जा रहा है।

भावप्रवणतावाद (Disposition Theory)

इस मत के प्रतिष्ठाता रिचर्ड टास्टर हैं। टास्टर के अनुसार कलाकार कलात्मक सोदय द्वारा द्रष्टा में भावनाएँ संचरित करता है। रचनात्मक कलाकार के द्वारा अनुभूतियाँ का अनुभव करना है वह ही कला द्वारा द्रष्टा में संचरित होती हैं। कलाकार कला चित्रण द्वारा अपना अनुभूतियाँ का संचरण करता है। यह कलासृजन का प्रक्रम सचेतन होता है। अनुभूतियाँ का यह संचरण कलाकार की ईमानदारी पर निर्भर है कि उसने कितनी शक्ति से अनुभूतियाँ का चेना है। यदि द्रष्टा यह जान ले कि कलाकार जानूठ रहा है उसका लिए बुरा होता है।^२

उपर्युक्त मत के अनुसार कलासोदय की अनुभूति द्रष्टा द्वारा अनुभूत भावनाओं में है। तथा कलासोदय का सृजन कलाकार के द्वारा अनुभूत अनुभूतियों की सत्ताप में है। यदि संचरित भावनाओं का अनुभूति द्रष्टा का पाना है तो यही कला-सोदय का अनुभूति है। टास्टर ने कला का मानव मानव के बीच सम्बन्ध का माध्यम कहा है।^३

१ 'When aesthetic interest is more intense, the perceiver loses himself in the object' p. 7

२ मारिस् बील्ड, प्रोब्लेम्स इन एस्थेटिक्स, पृ० ६१४

३. बील्ड, एस्थेटिक्स ग्राम क्लासिकल ग्रीस टू द प्रेजेंट पृ० ३१०

तदनुभूति (Empathy)

तदनुभूति का सिद्धान्त द्रष्टा की क्रियाशीलता को दृश्य वस्तु में विलयित होने का प्रतिपादन करता है। वेरों ली (Veron Lee) ने तदनुभूति विषयक मत के विवेचन में 'पर्वत उठ रहा है' वाक्य का उदाहरण दिया है। द्रष्टा जब पर्वत के आकार को देखता है तो तदनुभूति की विलयन-प्रक्रिया में केवल 'उठने' के अपने विचार का ही स्थानान्तरण नहीं करता बरन् विचार और भावनाओं का भी स्थानान्तरण करता है। 'उठने' का विचार द्रष्टा के मानसकोश में समय-समय पर एकत्रित होता रहा है। इस पर्वत विशेष के सम्पर्क में आने के पूर्व ही 'उठने' का भाव संस्कार रूप में उसके मानस में है। जब वह पर्वत विशेष को देखता है तब उस जड़ आकार को अपने मानसकोश में निहित अनुभूतियों से नियुक्त करता है। तब वह 'पर्वत' को उठता हुआ अनुभव करता है—यह प्रक्रिया अत्यन्त जटिल है। इस प्रकार मानस-कोश में संस्कार रूप में निहित भावनाओं को विचार के साथ जब मुन्दर वस्तु में स्थानान्तरित किया जाता है तो वेरों ली उसे तदनुभूति (Empathy) कहते हैं।

यह तदनुभूति क्षण भर के लिए ही सही अहं के तिरोभाव पर निर्भर करती है।^१ यदि द्रष्टा को इस बात का बोध रहेगा कि वह 'पर्वत' का उठना सोच रहा है, वह 'उठने' का अनुभव कर रहा है तो तदनुभूति सम्भव नहीं है।

उपर्युक्त स्थापना के अनुसार सौंदर्यानुभूति में द्रष्टा अपने अंत का तिरोभाव करता है। सौंदर्यपूर्ण वस्तु के प्रभाव से द्रष्टा की संस्काररूप भावनाएँ उस वस्तु में स्थानान्तरित होती हैं और वह आनन्द की अनुभूति करता है। द्रष्टा इस अनुभव में न तो यह सोचता है कि वह अनुभव कर रहा है और न अन्य किसी विचार अथवा भावना से ही युक्त होता है।

परिष्करण (Sublimation)

फायट कला को ऐसी प्रक्रिया मानते हैं जिससे कलाकार की असंतुष्ट कामनाएँ उपशमित होती हैं। यह प्रक्रिया केवल कलाकार की अपूर्ण असंतुष्ट इच्छाओं का ही उपशमन नहीं करती बरन् कलासौंदर्य के भावक की असंतुष्ट भावनाओं का उपशमन भी करती है।^२

कला का आनन्द इस भावनाओं के उपशमन का संतोष ही है।^३ कला का

१. मारिस वील्ड, प्रोब्लेम्स इन एस्थेटिक्स, पृ० ६२३-६२४

२. मारिस वील्ड, प्रोब्लेम्स इन एस्थेटिक्स, पृ० ६२७

३. वही, पृ० ६३२

द्रष्टा यहा समझता है कि वह क्या कर सके आनन्दित हो रहा है पर उनके मुख का अभिव्यक्ति मात्र उनके अचेतन मानस से ही जाता है ।'

सुखवाद (Pleasure)

जार्ज सेन्तायन इस मन के प्रतिष्ठापक हैं । इसके अनुसार मादर्य की अनुभूति आनन्दामक है तथा जब द्रष्टा सादर्यरहित मुख की स्थिति में होता है तब वह और स्वामि व जैसी भावनाओं नहीं रहती—अवनाकेन का शुद्ध हर्ष द्रष्टा—मानस को परिष्ठापित रखता है ।' प्रत्यक्ष मुख किसी-न किसी रूप में नटस्थ होता है । इसमें अन्य किसी तदर्थ का मनोपान नहीं होता, इस मुख स्थिति में जो कुछ मानस में व्याप्त होता है वह गणनामक परिस्थिति नहीं होती बल्कि अथवा घटना का भावनात्रा में समस्त विश्व मानस का आच्छादित कर लेता है । बहुधा परिष्कृत चेतना के लिए 'स्व' (self) का विचार निश्चय बन जाता है । परन्तु यह 'स्व', जिसके मन्तोप और विवर्धन हनु मनुष्य जगित रहता है, लक्ष्य जो स्मृतिपा का पुञ्ज होता है । इन लक्ष्य और स्मृतिपा व कभी माताम् बन्तु लक्ष्य रह गये । य मन्तोप जो मित्रकर 'स्वार्थ' का निर्माण करता है, इनमें म प्रथम स्वयं में अच्छा है, स्वार्थहीन है, निर्वैयक्तिक भाव है । इस प्रकार स्वार्थ का विषयबन्तु स्वयं में नि स्वार्थ है । किसी व्यक्ति की प्रवृत्त धुना में अथवा उनके अपन कुने अथवा अच्छा व प्रति प्रेम में स्वार्थ का अन्विधान किया जाता है—यह इसलिए कि व्यक्ति की य भावनाओं अन्य द्वारा सममुक्त नहीं होती । नि स्वार्थ व्यक्ति की प्रवृत्ति अधिक विश्वव्यापी दिशाओं में प्रवृत्त होती है । उनको शक्तियों व्यापकत विवर्धन हानो है ।

परन्तु सभी विचारों का आधार कोई न कोई वस्तु होती है अतः विचारों की निर्वैयक्तिकता उनको आधारभूत वस्तुओं व रूप में ही हो सकती है, विषयों के सन्दर्भ में नहीं । नि स्वार्थ शक्तियों का किसी-न किसी व्यक्ति की शक्तियाँ ही हैं । यदि कोई सादर्य में रहि नहीं रखता, यदि वस्तुओं व सादर्य अथवा असौदर्य का सम्बन्ध द्रष्टा की प्रसन्नता में न हो तो इसका अर्थ यहो है कि द्रष्टा में सादर्य-रहित प्रवृत्ति का सर्वथा अभाव है । जब सादर्यानुभूतिरहित आनन्द के ताटस्थ का यही अर्थ है कि इसमें आदिम और अन्तर्गत मन्तोप, 'स्व' जैसा कृत्रिम धारणाओं के सन्दर्भ में नियन्त्रित नहीं रहता । इस मन्तोप की शक्ति उनके अथवा में ही प्राप्त होती है ।'

१ वही, पृ० ६३३

२ वही, पृ० ६३६

३ भारिस बीज, प्रोब्लेम्स इन एथेटिक्स पृ० ६३

वस्तु के द्वारा उत्पन्न आनन्द और उसके अवलोकन का पार्थक्य स्पष्टतः दिखलाया जा सकता है। आनन्द और अवलोकन में काल का भी अन्तर है। आनन्द प्रभाव के रूप में अनुभूत होता है, वस्तु के गुण के रूप में नहीं। परन्तु जब अवलोकन की प्रक्रिया ही हर्षदायक हो तो हम आनन्द को वस्तु से ही संयुक्त पाते हैं। इस स्थिति में आनन्द अन्य मूर्तिमान् भावनाओं के सृष्टि मूर्त हो जाता है।^१

मानसिक अन्तराल (Psychical Distance)

मानसिक अन्तराल वस्तु को स्व-निरपेक्ष व्यक्तिगत दृष्ट्याओं-कामनाओं के संदर्भ से मुक्त होकर देखना है। आंतरात्मिक दर्शन व्यक्ति का सामान्य दृष्टिकोण नहीं होता। नियमतः कोई भी अनुभव व्यक्ति के 'स्व' से सम्बन्धित होता है। मानव वस्तु के उन्हीं गुणों से प्रभावित होता है जो उसको तत्काल और व्यवहारतः प्रभावित करते हैं। जो गुण तत्काल प्रभाव नहीं डालते, सामान्यतः व्यक्ति को उनकी जानकारी नहीं होती। वस्तु के अनदेखे परिदृश्यों के प्रभाव अकस्मात् रहस्योद्घाटन की भाँति प्रकट होते हैं। यह कला द्वारा उत्पन्न प्रभाव की स्थिति है। इस सामान्य अर्थ में, कला में मानसिक अन्तराल क्रियाशील होता है। इसीलिए यह सौंदर्यशास्त्र का सिद्धांत है। यह मानसिक अन्तराल 'मुन्दर' का निकृप प्रस्तुत करता है। यह कलात्मक सृजन का महत्वपूर्ण सोपान है, कलात्मक स्वभाव का विशिष्ट गुण है।^२

मानसिक अन्तराल का सिद्धान्त स्व-निरपेक्ष दर्शन पर बल देता हुआ भी वस्तु और 'स्व' के सम्बन्ध को निर्व्यक्तिकता की सीमा तक दूटा हुआ नहीं मानता। यद्यपि 'व्यक्तिक' और 'निर्व्यक्तिक' इन दो पक्षों में से मानसिक अन्तराल की धारणा के निकट 'निर्व्यक्तिक' ही है तथापि विषयनिष्ठ, वस्तुनिष्ठ, व्यक्तिक, निर्व्यक्तिक जैसे शब्द इस दृष्टिकोण में प्रयुक्त करना भ्रामक ही होगा।

मानसिक अन्तराल का तात्पर्य वैज्ञानिक जैसा निर्व्यक्तिक, शुद्ध धीन्द्रिक सम्बन्ध भी नहीं है। इसके विपरीत यह भावनाओं के रङ्गों में रेंगा व्यक्तिगत सम्बन्ध है पर एक विचित्र प्रकार का। इसकी विचित्रता व्यक्तिगत गुण के छन (Filter) जाने में है। इसका खेप उदाहरण नाटक के पात्रों और घटनाओं के प्रति हमारा दृष्टिकोण है। नाटक के पात्र हमें सामान्य अनुभव के पात्र की भाँति प्रभावित करते हैं। इसमें अन्तर यह है कि उनके प्रभाव का वह पक्ष जो हमें साक्षात् व्यक्तिक रूप में प्रभावित करता, तिरोहित हो जाता है। यह अन्तर सामान्यतः यह कहकर व्याख्यायित किया जाता है कि हमें पात्र और घटनाओं का काल्पनिक ज्ञान

१. यही, पृ० ६४४

२. मारिस वीत्ज़, प्रोलेम्स इन एस्थेटिक्स, पृ० ६४५

हाता है। परन्तु यह ज्ञान कारण नहीं है फल है और इसका कारण मानसिक व तरान ही है।

कलाकार भी अपने सृजन को तभी कलात्मक बना सकता है जब वह अपनी अनुभूतियों से तटस्थ हो चुका होता है। सामान्य मनुष्य अपने अति-सुख अतिदुःख को दृग्गोलिए दूसरा तक उस रूप में नहीं पहुँचा सकता कि उसमें उसका व्यक्ति तत्त्व रहता है वह उनसे तटस्थ नहीं होता।

अतः सृजन और प्रशसन दोनों में मानसिक अन्तराल आवश्यक है।^१

उपयुक्त सभी मता में कला सौंदर्य की अनुभूति सुपकारक मानी गई है। अतः यह स्थिति भारतीय स्थापना के अनुरूप ही है जो सौंदर्य के दर्शन में चमत्कार का आह्लादक अनुभूति का प्रतिपादन करती है। इसीलिए आनन्दवधन की सहृदयता में चमत्कृत विषयक धारणा समा कथास्या के लिए सगत है।

तदनुभूति के सिद्धान्त में अहं के 'निरोध' को महत्त्व दिया गया है, सौंदर्यानुभूति के क्षण को अन्य अनुभूति से अथवा विचार से मुक्त कहा गया है। यह वस्तुतः अभिनव प्रतिपादित 'वीतिवित्र प्रवेति' का प्रतिपादन है। अभिनव ने आनन्दवधन वधिन चमत्कार की व्याख्या—'अन्य निरपेक्ष स्वार्थविधान्ति का अवस्था है, निर्विन्न आम्बाद वृत्ति है' वाक्या द्वारा की है।

परिष्करण में भी भावनाशा की तुष्टि में आनन्द की स्वीकृति दी गई है।

जाज मन्तायन के मुखगद में एक विशिष्ट विचार विन्दु है। वस्तु के अवलोकन और तन्मयित आनन्द में दो प्रकार माने गये हैं

(१) आनन्द और अवलोकन में कान का क्रम रहता है, आनन्द प्रभाव के रूप में होता है।

(२) अवलोकन की प्रक्रिया ही हृदयायक हो तो आनन्द का वस्तु से ही समुक्त मान लिया जाता है।

आनन्दवर्धन ने सलक्ष्यक्रम कह कर उपर्युक्त दो धारणाओं का संवेत किया था। प्रथम में अवलोकन से आनन्दानुभूति के पहुँचने का क्रम दृश्य रहता है द्वितीय में यह क्रम उल्टा हुआ भी प्रतीत नहीं होता, तात्कालिक होन के कारण आनन्द मूर्त-या लगता है। इस स्थिति को आनन्दवर्धन ने भी श्रेष्ठ कहा है।

'मानसिक अंतराल' आनन्द की स्वीकृति देता हुआ भी कलाजनित आनन्द की प्रक्रिया का स्पष्ट करता है। व्यक्ति स्वनिरूपण होकर वस्तु का देयता है।

हमारा विचार है कि कलाकार की अनुभूति की प्रतीयमानता वाला सिद्धान्त अविक पूर्ण है। कलासृजन के दौर में कलाकार की अनुभूति प्रतीयमान हो जाती है, इस प्रतीयमान अनुभूति का सौंदर्य निर्वैयक्तिक होता है। थोड़ा अथवा दर्शक इसे स्व-पर की भावना से मुक्त होकर ग्रहण करता है, आनन्द का अनुभव करता है। व्यंजना व्यापार द्वारा साधारणोत्पत्ति की धारणा इस दृष्टि से पूर्ण है।

स्थापत्य कला और सौन्दर्यात्मक अनुभूति

जब सहृदय स्थापत्य कला के प्रतिमान—किसी भवन—किसी मंदिर अथवा अन्य ऐसी ही किसी रचना को देखता है तो सर्वप्रथम वह प्रतिमान दृष्टि में वस्तु के रूप में उभरता है तथा उसके प्रति विस्मय का भाव द्रष्टा में उत्पन्न होता है। वह यह देखकर विस्मित होता है कि यह सौंदर्य का स्वर्ग धरती पर कैसे—किसके द्वारा विन्यस्त किया गया। अतः यह सौंदर्यात्मक अनुभूति विस्मय स्थायीभाव के परिणत रूप अद्भुत रस में अभिव्यक्त होती। भगवत् ने देवकुल और ग्रामागार को विस्मय का आलम्बन उद्घोषित किया है। भोज ने भी 'धर्मराज्य मूर्धधार' में स्थापत्य कला के प्रतिमान को विस्मयवत्पादक माना है।

इसके अतिरिक्त स्थापत्य से सौंदर्यानुभूति का एक स्वरूप और होगा। स्थापत्य के मूल में निर्माता के भाव और विचार रहते हैं। कला के माध्यम से रचयिता के भावों—विचारों से तादात्म्य भी सौंदर्यानुभूति ही है। एक बौद्धमंदिर मानस में शांति की तरंगें उन्मेषित करता है। चित्ताङ्ग का किता द्रष्टा में उत्साहजनित रोमांच उत्पन्न करता है। यही अवस्था जब चरम क्षणों में होती है तो द्रष्टा वस्तु-रूपा की अनुभूति करता है।

संगीत कला और सौन्दर्यानुभूति

जब कोई वस्तु स्व-पर की भावना से मुक्त मानस पर परावर्तित होती है तब यह दुःख अथवा सुख का आलम्बन नहीं बनती, बल्कि द्रष्टा के स्व-परनिरपेक्ष मानस में एक कम्पन-सा उत्पन्न करती है, इस प्रकार आत्मन् के आनन्द-स्वरूप को उजागर करती है। जब मधुर संगीत को सहृदय सुनता है तो यही होता है। यदि सौन्दर्यात्मक वस्तु की मूलप्रकृति आनन्दात्मक नहीं होगी तो यह कैसे संभव है? अभिनव के अनुसार संगीत सौंदर्य की अनुभूति, आनन्द की अनुभूति है—भावमय आनन्द की। इसीलिये अभिनव यही मानते भी हैं कि सहृदय वही है जो भावमयता की स्थिति तक पहुँच सकता है।

सौन्दर्य का सहृदयसंवेद्यत्व

आधुनिक सौंदर्यशास्त्री इस तथ्य को स्वीकार करते हैं कि प्रतीयमान सौंदर्य सर्वजनसंवेद्य नहीं है। ग्रीन ने इस विषय के महत्त्व को स्पष्ट करते हुए लिखा है

कि कलाकार द्वारा अभिव्यक्ति विषयवस्तु का अनुभव कला के क्षेत्र में प्रतिक्षिप्त व्यक्तियों को हो हो सकता है।^१ इसका कारण यह है कि कलात्मक अभिव्यक्ति सौंदर्य-संचालित होता है और सौंदर्यदृष्टि प्रत्येक व्यक्ति में नहीं होती।

यही स्थिति समीत कला की भी है। संगीत कला के व्याकरण पर अधिकार कर लेने से ही हम कला के प्रति समस्त उत्पन्न नहीं होनी परन्तु उन भावनाओं के प्रति भाव पकड़ होने चाहिये जिनमें प्रेरित होकर गंगा की विशिष्ट रचना श्रोताओं के समक्ष प्रस्तुत की गई है। तात्पर्य यह कि संगीत में भावव्यक्ति की समस्त प्रत्येक को नहीं हो सकती। संगीत को तकनीकी विशेषताएँ ताल, राग आदि का ज्ञान अध्ययन करने से हो सकता है, पर संगीत की आरम्भ, भाव तक पहुँचने के लिए प्रशिक्षित सहृदयता की अपेक्षा है।

आचार्य आनन्दबर्धन भी प्रतीयमान अर्थ के लिए सहृदय की अपेक्षा मानते हैं। उन्होंने ऐसे सहृदय के लिए 'काव्यार्थतत्त्वज्ञ' विशेषण का प्रयोग किया है। उनका स्पष्ट मत है कि शब्द और अर्थ के शासन अर्थात् व्याकरण मात्र के ज्ञान से हम प्रतीयमान अर्थ के सौंदर्य का नहीं जाना जा सकता, वह तो काव्यार्थतत्त्वज्ञों के द्वारा ही अनुभव लिया जा सकता है—

शब्दार्थशासनज्ञानमात्रेणैव न वेद्यते।

वेद्यते स तु काव्यार्थत्वज्ञैरेव केवलम् ॥७॥^२

'केवलम्' की व्यंजना ही यही है कि मात्र सहृदय उस अर्थ के सौंदर्य को पहचान सकते हैं।

आनन्दबर्धन ध्वन्यालोक के प्रारम्भ में ही जो श्लोक कहा है उसमें भी यही प्रतिज्ञा है कि सहृदय के मन की प्रसन्नता के लिए ध्वनि का स्वरूप कहते हैं—

'तेन ब्रूम सहृदयमन प्रीतये तत्स्वरूपम्'।^३

'सहृदय' से तात्पर्य यहाँ 'काव्यमर्मज्ञ' ही है। पुनः काव्यात्मा के रूप में व्यवस्थित अर्थ को भी सहृदयशाध्य कहा है। अतएव कलामात्र के सौंदर्यानुभव के लिए सहृदय की अपेक्षा है। प्रत्येक जन कला की प्रशंसा कर सके, ऐसा सम्भव नहीं है। कवि में जैसे निर्माणमा कार्यशील प्रतिभा आवश्यक है वैसे ही भावक

१ Greene, The Arts and the art of criticism Princeton Un Press p 97

२ Ibid = 333

३ ध्वन्यालोक (आ० वि०) प्रथम-उद्योत, पृ० ३२

४ वही, पृ० २

करने वाले में भावयित्री प्रतिभा होती है । सहृदय भावयित्री प्रतिभा से युक्तजन होता है । ध्वन्यालोक लोचन में अभिनवगुप्त ने सहृदय का व्याख्यान इस प्रकार किया है - 'येषां काययानुशीलनाभ्यासवशाद्बिषदीभूते मनोमुकुरे वर्णनीयतन्मयीभवनयोग्यताः ते स्वहृदयसंवादभाजः सहृदयाः । यथोक्तम्—

योऽर्थो हृदयसंवादी तस्य भावो रसोद्भवः ।

शरीरं व्याप्यते तेन शुष्कं काष्ठमिवाग्निना ॥

अर्थात् काष्ठ के अनुशीलन के अभ्यासवश जिसके बिषदीभूत मन के दर्पण में वर्णनीय वस्तु के साथ तन्मय हो जाने की योग्यता हो वे, अपने हृदय के साथ संवाद को भजन करने वाले जन सहृदय कहलाते हैं तथा जो अर्थ हृदय के साथ संवाद रखने वाला होता है उसका भाव रस की अभिव्यक्ति का कारण होता है । वह (सहृदय के) हृदय को धँसे ही, व्याप्त कर लेता है जैसे शुष्क काष्ठ को अग्नि ।^१

सहृदय की तत्त्वार्थदर्शिनी बुद्धि वाच्यार्थ से विभुत्व हांती है । वह तो कला के सौंदर्य का विषामु होता है सौंदर्य के उपादानों का नहीं—

तद्वत् सचेतसां सोऽर्थो वाच्यार्थविमुक्तात्मनाम् ।

बुद्धौ तत्त्वार्थदर्शिन्यां श्रुतित्येवावभासते ॥^२

अलवर्ट, आर. चेन्डलर ने श्रोता अथवा दर्शकों को चार कोटि में रखा है—

(१) आब्जेक्टिव टाइप—यह श्रोता संगीत के स्वरों, वाद्ययंत्रों के दोंपों तथा यंत्रों की शीघ्रता से पहचानता है ।

(२) इम्प्रेसिविबल टाइप—यह श्रोता संगीत के प्रभावस्वरूप स्वरों में होने वाले यथार्थ अथवा प्रतीत होने वाले परिवर्तन का अनुभव करता है ।

(३) असोसिएटिव टाइप—यह संगीत से सम्बद्ध दृश्य, घटनाओं और व्यक्तियों का विवरण प्रस्तुत करता है ।

(४) करेक्टर टाइप—यह श्रोता संगीत में भाव, मनोदशाओं और विशेषताओं का आरोपण करता है ।

बुल्लो से सहमत होते हुए मेयर (Myers) ने चतुर्थ^३ को सर्वाधिक सौन्दर्य-संवेदी कहा है । इनमें से प्रथम आनन्दवर्धन के शब्दों में अव्यार्थ-जासन-जाता है और

१. ध्वन्यालोकः (आ० वि०) प्रथम—उद्योत, पृ० ४०

२. ध्य० (आ० वि०) पृ० ३६

३. एन्सिक्लो विक्स और भरे क्रीगर, द प्रोब्लेम्स ऑफ एस्थेटिक्स, पृ० २६२-२६४

चतुर्य सहृदय । यही मगीन की प्रभावशाली जीर भावप्रवृत्त विविधरंगी अभिव्यक्ति को ग्रहण कर सकता है । पुस्तक से मगीत ज्ञान प्राप्त करने वाले को सगीत-सौन्दर्य प्रभाव हो रहता है, वह तो सहृदय को ही ज्ञात होता है । आनन्दवर्धन ने इसी मत का प्रतिपादन किया था ।^१ सहृदय जब सौन्दर्यानुभूति करता है तो सौन्दर्य उसमें व्यक्तित्व का अंग बन जाता है । कला सहृदय के व्यवहार में प्रतिभासित होती है । सहृदय कलाकार के प्रति भी सहानुभूतिपूर्ण होता है ।^२

सहृदय के लिए कला वह भाषा है जिसमें मानसमा अपनी दुनिया के रहस्य उस तक पहुँचाता है ।^३

आनन्दवर्धन ने सहृदय की इन विशेषताओं का उद्घाटन किया था । कला के लिए सहृदय की अपेक्षा स्वयं मिथ्य है । सहृदय की कला का प्रशसन करना है । यह सहृदय विषयक आनन्दवर्धन की धारणा कलामात्र के लिए मगन है । यह एक कला मूल्य है ।

औचित्य का सन्निवेश

आनन्दवर्धन ने औचित्य को प्रतीयमान की प्रतीति के लिए आवश्यक माना है । कला में औचित्य सर्वत्र नियामक तत्त्व है । आनन्दवर्धन के बहुत बाद दोमेन्ट ने औचित्य की परिभाषा, 'उचिततय भाव औचित्य' कहकर दी है । औचित्य मगति में उत्पन्न होता है । काव्य के सन्दर्भ में शब्दार्थ की संगति, चित्र आदि कलाओं में तत्त्व उपादानों की मगति-अवयवों की पारस्परिक मगति तथा पूर्ण के साथ मगति अपेक्षित है । अनुचित प्रयोग भाव उद्भेद का कारण बनता है । मगरन्थ अर्थात् महाकाव्य में औचित्य का आवश्यकता बनती हुई आनन्दवर्धन ने निम्ना है—

'मगंश्च न तु रमणात्पर्ये यथारममौचित्यं, अन्यथा तु कामचार' अर्थात् सर्गस्थ (महाकाव्य) में रम प्रधान होना पर रम के अनुसार आचित्य होना चाहिये अन्यथा कामचार (स्वतन्त्रता) है । न केवल महाकाव्य में परन्तु गद्यकाव्या में भी औचित्य आवश्यक है—

एतद् यद्योक्तमौचित्यमेव तस्या नियामकम् ।

सर्वत्र गद्यधेऽपि छन्दोनियमवर्जिते ॥८॥^४ पृ० १८६

अर्थात् यह पूर्ववर्णन औचित्य ही छन्द के नियम में रहित गद्य रचना में भी सर्वत्र उस मघटना का नियामक होता है । विषयगत औचित्य भी इसमें रहता

१ पृ० (आ० वि०) पृ० ३२

२ राफ, एम०, अन इन्ट्रोडक्शन टू आर्ट एक्टीविटीज, पृ० २५६

३ हरबिन एदमन्, आर्ट मण्ड द मेन, पृ० ३४-३५

४ ध्वमालोक (स० पाठक), चौ० पृ० ३५७

है। यदि कवि अथवा कविनिबद्ध वक्ता रसभाव से रहित होता हो तो वह स्वतन्त्र है, परन्तु रस-भाव से समन्वित वक्ता होने पर तो औचित्य का पालन अनिवार्य है। रसबन्ध का औचित्य सर्वत्र आवश्यक है—

रसबन्धोक्तमौचित्यं भाति सर्वत्र संश्लिष्यते ।

रचना विषयापेक्षं तत्तु किंचिद् विभेदवत् ॥६॥^१

अर्थात् रसबन्ध में उक्त (नियमवार्थ प्रातिपादित) औचित्य का आश्रय करने वाली रचना सर्वत्र (गद्य पद्य दोनों में) शोभित होती है। विषयगत औचित्य की दृष्टि से उसमें कुछ भेद हो जाता है। पद्य के समान गद्य में भी रसबन्धोक्त औचित्य का सर्वत्र आश्रय लेने वाली रचना शोभित होती है। इतना ही नहीं, आत्मन्दवर्धन ने भाव, विभाव, अनुभाव आदि के भी औचित्य पर बल दिया है।

विभाव, (स्थायी) भाव, अनुभाव, संचारी के औचित्य से सुन्दर, वृत्त (ऐतिहासिक) अथवा उत्प्रेक्षित (कालिक) कथा-शरीर का निर्माण होता है।^२

१. वही पृ० १३८

२. ध्वन्यालोक, (सं० पाठक), पृ० ३५६

अध्याय सप्तम व्यञ्जकत्व . सौन्दर्योपादान

ध्वनिसिद्धान्त में प्रतिपादित व्यञ्जक की धारणा कला-सौन्दर्य की व्याख्या के लिए अत्यन्त उपयोगी है। व्यञ्जक कला-सौन्दर्य की अभिव्यक्ति में सहायक उपादान है। कला मात्र में कुछ स्थल विषयन उभारकर प्रस्तुत किये जाते हैं। द्रष्टा को कला धतना इन विषय बिन्दुओं व चतुर्दिक् केन्द्रित हो जाती है। ये प्रमुख बिन्दु सम्पूर्ण कृति को विशेष अर्थवत्ता के साथ व्यक्त करते हैं। किञ्चित् ध्यान देते पर ये स्थल व्यंग्य अध (Suggested Meaning) के क्षेत्र प्रतात हूँ। आधुनिक शैलीशास्त्र के अन्तर्गत कविता के सन्दर्भ में इस प्रकार के प्रयोगों को फोरग्राउन्डेड (Foregrounded) प्रयोग कहा जाता है। चित्रकला के सन्दर्भ में इस प्रक्रिया का प्रभावितता (dominance) कहा गया है।^१ कलाकार अपनी कृति में कतिपय विशेष बिन्दुओं की ओर द्रष्टा का ध्यान आकर्षित करना चाहता है। ये व्यञ्जक बिन्दु एक प्रकार के प्रकाश कन्द्र के समान कार्य करते हैं जो कृति व अन्य अवयवों को भी विशेष अर्थवत्ता से युक्त कर देते हैं।

कलाकार परम्परा को तोड़ता है, उससे विपथन करता है। कलाकार का महत्त्व पूर्वनिश्चित प्रतिमानों को यथावत् पुनः प्रस्तुत करने में नहीं है बल्कि उसकी महत्ता इस तथ्य में है कि उसने पूर्वनिश्चित प्रतिमानों से क्या और कितना अप्रत्याशित विपथन किया है। इन विपथनों से क्या शिक्षा प्राप्त होती है। कला चाहे मूर्ति हो, स्थापत्य अथवा संगीत उसकी अर्थवत्ता के मूल्यांकन हेतु विशिष्ट बिन्दुओं पर ध्यान केन्द्रित करना ही होगा। इन्हीं बिन्दुओं का फोरग्राउन्डेड (Foregrounded) उपादान कहा जाता है। गैस्तेन लाची (Gaston Lachaise) निर्मित ब्राज की एक स्त्री मूर्ति म्यूजियम ऑफ मॉडर्न आर्ट, न्यूयार्क में है,^२ हमने उभार (Convexity) को प्रभावित उपादान के रूप में प्रयुक्त किया गया है। संगीत की रचना में भी

१ Palph L. Wickiser, Art Activities p 91

२ C N Leech, A Linguistic guide to Eng p 57

३ Donald L. Wernman, The Visual Art human experience p 145

अन्य राग के किसी स्वर का समायोजन कलात्मक विषयन होकर विशेष प्रभाव का व्यञ्जक बन सकता है ।

आधुनिक चित्रकार चित्रपट पर समरथा के रूप में कुछ प्रस्तुत कर दर्शक को चाक्षुष कल्पना को उत्तेजित करता है । यह चित्रसृष्टि अनियमितताओं और अन्तर्विरोधों से पूर्ण प्रतीत होती है । इसमें व्याख्या के पारम्परिक सूत्रों (clues) का अभाव होता है । गोम्ब्रिख ने घनवादी रचनाओं के विषय में कहा है—'इनमें विपरीत सूत्र (clues) होते हैं जो संगति लगाने के सभी प्रयत्नों का प्रतिरोध करते हैं ।'^१ व्याख्या के सरलतम मार्ग का अवलम्बन करने वाला द्रष्टा इससे निराश होता है, वह संरचना के उस आन्तरिक तल को पाना चाहता है जिससे बाह्यतः प्रतीत होने वाली असंगतता का समाधान हो सके । घनवादी कलाकार का साहित्यिक स्थानी वह कवि है जो वाक्यों का विन्यास इस प्रकार करता है कि पाठक स्पष्ट व्याख्या के लिए संरचना के आन्तरिक तल तक पहुँचे ।

गोम्ब्रिख^२ (Gombrich) का यह विचार ठीक है कि 'कोई भी चित्र अपनी प्रवृत्ति से ही दर्शक की चाक्षुष परपना के लिए आकर्षण संपन्न करता है, इसे समझने के लिए पूरक की आवश्यकता होती है । यही बात कविता के सम्बन्ध में भी सच है । कविता अपने रचयिता और पाठक दोनों से पृथक् अस्तित्ववान् है । पर जब हम पूछते हैं कि कविता का तात्पर्य क्या है ? तो हमारे मानस में एक व्याख्या करने वाला होता है, जब हमें यह भी सोचना चाहिये कि वह व्याख्या करने वाला कविता में क्या जोड़ता है ।'^३ एक सहृदय पाठक उन सभी अर्थवत्ताओं को स्वीकार करता है जो संगतता के दायरे में होती है, पर संगतता आदि का निर्णय सौन्दर्यात्मक निर्णय-क्षमता पर निर्भर करता है । कवि द्वारा प्रयुक्त एक उपयुक्त शब्द, चित्रकार द्वारा प्रयुक्त एक लघुचित्र अथवा रेखा का सामान्य-ना प्रदीप्त होने वाला वक्र सम्पूर्ण वृत्ति को विचित्र अर्थवत्ता से भर देता है । डॉनाल्ड एल० वीजमैन^४ (Donald. L. Weismann) ने डेविट हेयरम (David Hare's) की 'सनराइज' वृत्ति के विवेचन में लिखा है 'ये अवकाश विन्दु, इनके विशिष्ट आकार तथा स्थान इस वृत्ति के दृश्य संतुलन में महत्वपूर्ण भूमिका प्रस्तुत करते हैं ।'

कन्ट्रास्ट, द्वारमनी, डिमकार्ट, आदि चित्रकला में व्यञ्जक के तौर पर ही प्रयुक्त किए जाते हैं ।

१. Art and illusion, p. 204

२. Art and illusion, p. 204

३. Leech, A Linguistic guide to Eng. poetry p. 220

४. The Visual Arts and human experience p. 94

ध्वनिमिद्वान्न मे व्यञ्जनी प्राक्स्वना सौंदर्योत्पादक फोर-याउसिद्धि अथवा चित्रकला की शब्दावली में प्रभाविता (Dominance) के समतुल्य ही है। फोर-याउसिद्धि का कि कलावृत्ति के नूतन अर्थवाच्यता की व्यञ्जना करता है अतः फोर-याउसिद्धि ने सत्य का व्यञ्जक कहा जा सकता है। किन्तु वृत्ति में यह व्यञ्जक उत्पादन एक भी इस सक्षमता और अनेक भी। आनन्दवर्षन ने कहा है—'यद्यपि शरीरधारियों में सौंदर्य की प्रतीति अवयवसंघटना विशेषरूप गमुदाय-साध्य होती है फिर भी अन्य-व्यक्ति के में वह अवयवा में मानी जाती है—

'किञ्च काव्यानां शरीरिणामिव सस्यानविशेषावजिह्वसमुदायसाध्यपि साहच-
प्रतीतिरवयवतिरेकाभ्यां भागेषु कल्पय इति पदानामपि व्यञ्जकवमुखेन व्यक्षिपती
ध्वनिव्यवहारो न विरोधी ।'

उदाहरण के लिए निम्नलिखित श्लोक का परोक्षण करें—

नि शेषक्षुत्तचदन स्तनतट निमृष्टरागोऽपरो,
नेत्रे दूरमनजने पुलकिता तन्वी तवेय तनु ।
मिथ्यायाविनि इति व्यापजनस्याज्ञातपोद्गमने,
मार्गे स्नातुमितो गतासि न पुनस्तस्यापमस्यास्तिकम् ॥

इस उदाहरण में अन्य पद तो व्यञ्जक हैं ही, चतुर्थ चरण में प्रयुक्त 'अथम' विशेष व्यञ्जक है। इस 'अथम' पद की सहायता से ही नायक को लज्जता प्रकट होती है, उमने दूती में सम्मेलन किया होगा यह भी 'अथम' से ही व्यक्त होता है।

आनन्दवर्षन ने भाषा में प्रत्येक अवयव में व्यञ्जक व प्रसारित किया है पर यह प्रयोजन पर निर्भर करता है।

कविता का भाषा ध्वनि व्यवहार का भाषा में भिन्न है। कवि अपने कथ्य को पाठक तक प्रेषित करने के लिए भाषा को यथार्थ रूप में प्रयुक्त करता है तथा भाषा के सभी सम्भव स्वरों का उपयोग कर लेना चाहता है। सामान्य कविता में उपलब्ध कठिन शब्द और जटिल वाक्य विन्यास यादृच्छिक नहीं होते, वरन् कवि की भाषा के सभी सम्भाव्य अनुक्रम (Possible sequences) का उपयोग कर अपनी अनुसूति का प्रेषित करने की आकांक्षा के परिणाम होते हैं। कविता में शब्द-प्रयोग का भी यही स्थिति है - कविता भाषा के सामान्य नियमों का अनिप्रमण करती है। कवि देश और काल की सीमा से मुक्त होकर शब्द-चयन करता है। नए कवियों की भाषा में यह स्वच्छन्द शब्द-ग्रहण देखा जा सकता है। गजरा पाउण्ड और टी० एम० इलियट ने शब्दात्मक संवाद और सामान्य बोलचाल की भाषा का अत्यधिक प्रयोग किया है, हिन्दी के नए कविता में भी वह प्रवृत्ति दिखलाई पड़ती है।

सृजनधर्मों कवि अनिवार्यतः भाषा का रचनात्मक प्रयोग करता है। कवि विशिष्ट होता है, सामान्य से पलायन करता है, इसलिए एक स्तर पर रचनात्मक अविन को जीर्ण और पारम्परिक काव्य-रीतियों से पलायन कहा जा सकता है। भाषा की सामर्थ्य को पुनः जाग्रत करने के लिए कवि सामयिक भाषा श्रोतों का संधान करता है। सम्भवतः इसीलिए इलियट ने प्रत्येक कविता क्रांति को सामान्य भाषा की ओर प्रत्यावर्तित कहा है।^१ सामान्य भाषा की ओर प्रत्यावर्तित होने के दूरगामी प्रभाव हुए हैं। इस धारणा ने काव्यात्मक भाषा और सामान्य भाषा के पृथक् होने के पारम्परिक विचार को ध्वस्त किया है। अब कवि अकाव्यात्मक श्रोतों से शब्द-चयन करता है। १९५० की अंग्रेजी कविता में बोलियों के शब्दों का आधिक्य है। भारत की नई कविता, नंगी-भूखी पीढ़ी की कविता और अकविता में भी गद्य के शब्दों और दैनिक जीवन के अश्लील परिदृश्यों के प्रति आग्रह है।

यदि कवि भाषा की पूर्वतः स्थापित सामर्थ्य का मौलिक प्रयोग करता है और इन सामर्थ्य से आगे जाकर नए संश्लेषण की सम्भावना प्रस्तुत करता है तो वह निश्चय ही भाषा का रचनात्मक प्रयोग करता है। डिलन थामस का एक प्रसिद्ध प्रयोग है— 'a grief ago' यह प्रयोग भाषा के सामान्य प्रयोगों से भिन्न है। थामस ने 'grief' को कालवाचक संज्ञा के रूप में प्रयुक्त किया है। 'a year ago, a minute ago' आदि सामान्य प्रयोग हो सकते हैं, पर 'a grief ago' में भाषा के सामान्य नियम को भंग किया गया है।

कवि नूतन शब्दों का आविष्कार करके, वाक्य-विन्यास में वैचित्र्य उत्पन्न करके, भाषा के परम्परागत मार्ग से विपथन करता है। कभी कवि की भाषा सामान्य पृष्ठभूमि में किमी प्रयोग को विशेष दीप्ति के साथ इस प्रकार प्रस्तुत करता है कि पाठक का ध्यान इसी प्रयोग पर केन्द्रित हो जाये। काव्य-भाषा के आधुनिक अध्ययन में इसे फोरग्राउण्डिङ्ग^२ कहा जाता है। यह फोरग्राउण्डिङ्ग भाषा के किमी भी अवयव का हो सकता है अथवा वाक्य-विन्यास द्वारा भी इस प्रकार का प्रभाव उत्पन्न किया जा सकता है।

आनन्दवर्धन ने इस दृष्टि से कविता की भाषा पर विचार किया है। आधुनिक काव्य भाषाविद् इस सत्य को स्वीकारते हैं कि कविता तथ्य कथन नहीं है। कविता

१. The music of Poetry, selected Prose, p. 58, Penguin Books, 1953.

२. Geoffrey N. Leech, A Linguistic guide to English Poetry, p. 56.

शब्दा के वाच्यार्थ तक नहीं होती, कविता के नय्य तक पहुँचने के लिए, उस अर्थ को पहचानना होगा जो कविता के शब्दा द्वारा व्यञ्जित होता है, यह अर्थ सरचना के गहनतम तल से उद्भूत होता है। इस अर्थ को प्रेषित करने के लिए ही कवि प्रयत्न करता है, इस प्रयत्न की प्रक्रिया में भाषा के पहले से स्थापित प्रतिमान टूटते हैं, नए स्थापित होते हैं। इसी प्रक्रिया में कवि विशेष प्रयोग करता है जो पारम्परिक भाषिक पृष्ठभूमि में नूतन और विविध प्रतीत होते हुए चमत्कार के आनन्द जनते हैं।

‘आनन्दवर्धन का मान्यता के अनुसार कवि की अनुभूति ही प्रतीयमान अर्थ का रूप धारण करती है जो वही नय्य (content) है। तब कवि को शब्द, और अर्थ का घन इस प्रकार करना चाहिए कि प्रतीयमान अनुभूति व्यञ्जित हो सके। इन चयन-प्रयत्न में कवि का भाषा के विभिन्न अवयवा को विशेष रूप में प्रयुक्त करना पड़ता है।’ नई शब्दावली में, उसे अपने प्रयोग को कविता की भाषा-भूमि के अग्रभाग में अवकाश मुख्य भाग में उभारकर प्रयुक्त करना होगा। यह प्रयोग प्रतीयमान अर्थ का केन्द्र होगा। इसे द्वारा प्रतीयमान के सौन्दर्य को हृदयगत किया जा सकेगा। आनन्दवर्धन के अनुसार कविता के किसी भी अर्थ में व्यञ्जकत्व रह सकता है। उपा, क्रिया, निरात आदि विशेष अर्थ सौन्दर्य की व्यञ्जना कर सकते हैं। यदि किसी वाक्य में अनेक अवयवा का व्यञ्जकत्व हो तो फिर उसके सौन्दर्य का कहना ही क्या—

‘एषविषयस्य व्यञ्जकभूयस्त्वे च घटमाने काव्यस्य सर्वातिरायिनी बन्धच्छाया सप्रुन्मीलति। यत्र हि व्यङ्गावनासिते पदस्यैकस्यैव तावदाविर्भावस्तत्रापि वाक्ये कापि बन्धच्छाया किंपुन यत्र तेषां बहूना समवायः’

इन् प्रत्यय, सङ्घित और वचन के व्यञ्जकत्व का उदाहरण महर्षि ग्यात रचिन निम्ननिम्न श्लोक दिया गया है।

अतिशान्तमुखा काला प्रत्युपस्थिताशरणा ।

शब्द शब्द पापीपदिवसा पृथिवी गतपीवना ॥

अब वाक्य के अवयवोन्मूत गुणत्वादि का पृथक् पृथक् व्यञ्जकत्व-कविता के सन्दर्भ में उनकी प्रयोग महत्त्व प्रदर्शित करने के लिए—प्रदर्शित किया जा रहा है। अवयवा के व्यञ्जकत्व का पूर्ण विवरण भी आनन्दवर्धन ने किया है—

‘सुवन्त’ का व्यंजकत्व

सुवन्त और तिङन्त संस्कृत व्याकरण के अनुसार पदसंज्ञक हैं। इस प्रकार का विधान करने वाला पाणिनि का सूत्र ‘नुप्तिङन्तं पदम् १।१।१४ है। सुप् प्रत्यय जिनके अंत में उन्हें ‘सुवन्त’ तथा तिङ् जिनके अंत में हो उसे तिङन्त कहते हैं। प्रातिपदिक में ‘सु’ आदि विभक्तियाँ लगती हैं। प्रत्ययभिन्न, धातुभिन्न तथा अर्थयुक्त सत्त्व प्रतिपादिक है। ‘कृत्तद्धितसमासाश्च’ सूत्र से कृदन्त तद्धित और समास की भी प्रातिपदिक संज्ञा होती है। प्रातिपदिक संज्ञा का फल ‘सु आ.....’ आदि विभक्तियों की प्राप्ति है। ‘सु आदि २१ प्रत्यय है’। प्रथम ‘सु’ है अंतिम सुप् इससे प्रत्याहार बना सुप्। प्रथमा आदि सात विभक्तियाँ हैं, इनके तीन-तीन वचन के अनुसार इयकोस रूप होते हैं, इसीलिए २१ प्रत्यय हैं। सूत्र ‘प्रत्ययः’ ३।१।१॥ के द्वारा ‘सु’ आदि की प्रत्यय संज्ञा होती है।

‘सुवन्त’ संज्ञा शब्द होते हैं, वे किसी सत्त्व को व्यक्त करते हैं, जब विशेषण होते हैं तो संज्ञा शब्दों के अनुसार ही चलते हैं।

‘सुवन्त’ में इस प्रकार दो रूपिम होते हैं - एक मुक्त (Free) और दूसरा बद्ध (Bound)। बद्ध रूपिम की सहायता से मुक्त रूपिम के अर्थ में विशेषताएँ उत्पन्न हो जाती हैं। इस प्रकार दो रूपिमों के योग से व्युत्पादक व्याकरण के निश्चित नियमों से व्युत्पन्न रूप सुवन्त है और इसका कार्यफलत्व मुक्त रूपिम जैसा ही होता है। संस्कृत में वस्तुतः, प्रयोगात्मक भाषाओं जैसे रूपिम नहीं होते। प्रातिपदिक और प्रत्यय आधारभूत रूपिम हैं पर प्रयोग न हो प्रातिपदिक का होता न प्रत्यय का। दोनों के योग से पद बनता है और वही प्रयोगार्ह है। प्रातिपदिक के पद बनने में निश्चित नियमों के अनुसार अनेक रूप-स्वरान्तरिक (Morphophonemic) परिवर्तन होते हैं। अतः सुवन्त का व्यंजकत्व अर्थात् कविता के अर्थ की दृष्टि से कार्यफलत्व, रूपिम से अगले स्तर का है। आनन्दवर्धन ने सुवन्त के व्यंजकत्व का निम्नलिखित उदाहरण दिया है—

तालः शिञ्जिवलयमुभयैः कान्तया नतितो मे।

यामध्यास्ते दिवसविषमै नोलकण्ठः सुहृद्वः ॥

(मेरी प्रियतमा द्वारा बलय के झुझारों से सुन्दर तालियाँ घुमाकर नचाया गया तुम्हारा मित्र मयूर सन्ध्या काल में जिस (वासयष्टि) पर बैठता है।)

इसमें ‘तालः’ सुवन्त का व्यंजकत्व कहा गया है। तालैः, तान का बहुवचन है, अर्थात् अनेकविध, चतुरता पूर्ण तालों से। इस प्रकार के कथन से प्रिया की चातुर्य-शैविध्यजनित भंगिमाओं के स्मरण से विप्रलम्भ का उद्दीपन होता है। अभिनय ने इसकी व्याख्या में लिखा है—

‘तालैरिति बहुवचनमनेकविधं चैव ध्वनत् विप्रलम्भोद्दीपकतामेति’

तिङन्त (क्रिया पद) का व्यञ्जकत्व

क्रिया, भाषा की विशेषता होती है, भाषा के प्रयोग-वैशिष्ट्य का उद्घाटन क्रिया-प्रयोग से होता है, क्रियापदों का समुचित प्रयोग काव्य में अपूर्व चमत्कार उत्पन्न करता है, कवि के हृदय भावा की संपूर्ण छटाएँ क्रियापद के सम्मेलन प्रयोग से विचित्र होती है, सम्युक्त व्याकरण क्रियापद को तिङन्त कहता है, क्योंकि भू आदि क्रिया रूपों में ‘ति’ आदि प्रत्यय लगते हैं, ‘ति’ आदि जिनके अन्त में हं, वे ही तिङन्त हैं, काव्यशास्त्र के सभी आचार्यों ने तिङन्त प्रयोग की महत्ता पर नादाहरण विचार किया है ।

आचार्य आनन्दवर्धन ने व्यञ्जना के प्रयोग में, कुन्तव्य न व्रतता के समदर्भ में और क्षेमेन्द्र ने औचित्यवर्चा में क्रियापद के वैशिष्ट्य पर समुचित चर्चा की है ।

आनन्दवर्धन ने लिखा है ‘सुवादि (सज्ञा आदि) का पृथक्-पृथक् तथा समवेत रूप में व्यञ्जकत्व महाकवियों की कृतियों में उपलब्ध होता है ‘सुवादि’ में क्रियापद का भी संग्रह है, स्वयं आचार्य ने क्रियापद के व्यञ्जकत्व के विषय में लिखा है .

तिङन्तस्य यथा —

अपसर रोदितुमेव निर्मिते मा पुस्य हते अक्षिणी मे ।

दर्शनमात्रोभताभ्यामाभ्या तव हृदयमेवरूप न ज्ञातम् ॥^१

(दूर दूरी (अपसर) रोजे के लिए ही (रोदितुमेव) देने (निर्मित) मेरे अभिनेत्री (हते अक्षिणी मे) को विकसित मत करा, तुम्हारे दर्शन मात्र से उत्पन्न (दर्शनमात्रोभताभ्यामाभ्या तव) जिन्होंने (मित्रों ने) तुम्हारे वीर हृदय (हृदयमेवरूप) को न जाना ।)

उपसृत काव्य कृतियों में क्रियापदों—‘अपसर’ तथा ‘मा पुस्य’ का ही विशेष चमत्कार है—नायिका की हृदयतर्प्या इन्हीं पदों में व्यक्त होती है । ‘मा पुस्य’ क्रियापद यह भी व्यञ्जित करता कि नायक के प्रति नायिका का इतना अनुराग है कि नायक के दर्शन मात्र से नायिका के नेत्र खिल उठते हैं, अब भी, नायक का दोष जानकर भी नायिका के नेत्र उसे देखकर अनायास ही विकच हो उठते हैं, तभी

१ सुप्तिङन्त पदम्

२ एषा च सुवादीनामेवकता समुदिताना च व्यञ्जकत्व महाकवीना प्रबोधेषु प्रायेण दृश्यते—ध्वन्यालोक, (भा० वि), पृ० २६८

३ ध्वन्यालोक, वही पृ० २७५

उसे नायक का छल स्मरण हो आता है और वह कह उठती है—‘अपसर’ आदि। इस प्रकार इन काव्यपंक्तियों का चमत्कार इन क्रियापदों के प्रयोग में निहित है। आचार्य वानन्दवर्धन ने एक और उदाहरण दिया है, जिसमें क्रियापदों के द्वारा संभोग शृङ्गार की व्यंजना हुई है—

मा पन्थानं रुधः अपेहि बालक अहो असि अह्नीकः ।

ययं निरिच्छाः शून्यगृहं रक्षितव्यं नः ॥^१

‘रे नासमञ्ज रास्ता मत रोको, हटो, अहो, तुम तो निर्लज्ज हो। हम परतन्त्र हैं क्योंकि हमें अपने भूते घर की रखवाली करनी है।’

इसकी व्याख्या में अभिनव ने कहा है—‘इत्यपेहिती तिङन्तमिदं भवति तावदप्रीढो लोकमन्ये यदेवं प्रकाजयसि। अस्ति तु संकेतस्यानं शून्यगृहं तत्रैव आगन्तव्यमिति ।

यहाँ ‘अपेहि’ का व्यंजकत्व बतलाया गया है। ‘अपेहि’ क्रिया पद है ‘जाओ, घर सूना है वही आना।’ ‘जाओ के साथ यह भी कह दिया गया है कि मेरे गृह में कोई नहीं है, अतः वही आना।’ परन्तु मुझे तो इसमें ‘अपेहि’ की अपेक्षा ‘शून्यगृहं’ ‘मामकं रक्षणीयं’ अधिक व्यंजक लगता है। जैसे ‘अपेहि’ में ‘जाओ, अभी तो जाओ’ का भाव है, जो ‘फिर आना’ व्यंजना करता है। यहाँ पद परस्पर व्यंजकत्व में सहायक हैं।

कारक का व्यंजकत्व

अन्यत्र ब्रज बालक स्नान्तीं किं मां प्रलोकयत्येतत् ।

भो जायाभीष्काणां तदमेव न भवति ॥

अभिनव ने लिखा है—‘अन्यत्र ब्रज बाल’ अप्रीढबुद्धेः स्नान्ती मां किं प्रकर्षेणालोकयत्येतत् । भो इति सोल्लुण्ठमाह्वानम् । जायाभीष्काणां सम्बन्धितदमेव न भवति । अत्र जायातीये भीरवः तेषाम् एतत्स्मानम् इति दूरापेतः सम्बन्ध इत्यनेन सम्बन्धेनेर्प्यातिशयः प्रच्छन्नकामिन्याभिब्यक्तः’ ।

‘हे अप्रीढ बुद्धि वाले बाल अन्यत्र चले जाओ, स्नान करती हुई मुझे क्यों घूर कर देखता है, अरे पत्नी से डरने वालों का यह तट नहीं होता, अर्थात् पत्नी से डरने वाला यहाँ नहीं आता। ‘डरने वालों का’ इस पदार्थ सम्बन्ध से प्रच्छन्न कामिनी ने ईर्ष्याविषय व्यक्त किया है। व्यंग्य है ‘तुम पत्नी से डरने वाले हो’ और यह ‘कारक’ विभक्ति ‘का’ द्वारा व्यक्त है।

द्वितीया पद म जायावाहकाणा म तद्धित प्रत्यय 'र' का व्यञ्जनत्व भी दिखनाया गया है। यन् प्रत्यय अवज्ञाविशयार्थ म प्रयुक्त हुआ है। यह शुद्ध रूपिम का व्यञ्जनत्व है। इस रूपिम न अर्थ म चमकार उत्पन्न किया है। 'जायाभीरु' जपना ही स्त्री म प्रेमवद्ध होने वाला बायर मोरु कुमिन और अवज्ञा का पात्र है। अभिनव ने इसम सपरिहास आह्वान माना है।

वृत्ति के अनुकूल योजना करने पर समाम भी व्यञ्जक होते हैं।

निपात का व्यञ्जकत्व

किसा भी भाषिक व्यवस्था म निपात एक महत्वपूर्ण सूचकना मध्यस्थी तत्त्व है—पारसीय भाषा भाषाणा म निपात व विविध प्रयोग सुरक्षित है। ऋग्वेद के प्राचीनतम मंडका का भाषा स चकर भाषा क भाषुनिकतम अयोगामक रूप म भी निपात का निरवच्छिन्न प्रयोग मिलता है। प्राय देखा जाता है कि निपात के सम्पूर्ण प्रयोग-सूत्राणि म अपूर्ण सुप्रकार उद्भूत हो जाता है इसका विपरीत निपात का अविनाशिक प्रयोग व अभिप्राय को स्पष्ट कर देता है। अर्थ की दृष्टि म निपात का महत्व स्पष्ट है। स्पष्ट अर्थहीन शब्दों को भी निपात ने अर्थ प्रदान करने का धमना है। इस दृष्टि म निपात बद्ध रूपिम (Bound Morpheme) है, अर्थात् अर्थ-रूपिम व मूल प्रयुक्त होकर ही निपात-चमत्कारोत्पत्ति का मानन बन सकता है। कोई अर्थ नहीं होता। प्रमगानुवृत्तता से उसम अव्ययत्व स्पष्ट होती है। अर्थ-रूपिमा क साक्षि-य म प्रकाशित होकर वह वना व अभिप्राय का अभिव्यक्त करने म समर्थ होता है।

पाणिनि ने अष्टाध्यायी म निपात का भी विवेचन किया है, इसका 'निपात' की व्याकरणिक गता का स्पष्टीकरण होता है। सम्पूर्ण पाणिनि अष्टाध्यायी की विशेषता है कि इसम परिभाषाएँ कहीं नहीं दी गई हैं। जैसा कुछ भाषा म घटित होता है, वही कहा गया है। निपात के मन्दम म निम्नलिखित सूत्र कहा गया है

'चादयोऽस्तत्वे'¹

जब 'व' आदि किसी मत्व का व्यञ्जन नहीं मग्न तब उनकी सना निपात होती है। इस सूत्र म निपात सना का प्रमाण देने के अधिकार मूल स होता है

'प्राधोऽवराभिपाता'²

'च', 'वा', 'ऽ', एवं एवम् धनम्, जश्नम्, धुगपत्, भूयस्, मृपत्, कृपत्, कुर्वित्, नेत्, चेत्, यत्, तत्, विचित्र्, नह, हन्त नातिम्, गतिम्, जातिस्, मात्, नम,

¹ ए० सी० वसु, पाणिनि अष्टाध्यायी, वाल्युम ? जो० के० ? सी० एच० फोर पृ० १६०-१६३

² वही

यावत्, तावत्, वीपद्, स्वाहा, ओम्, तुम्, तथापि, खलु, किल, अथ आदि के अतिरिक्त 'ओ', 'अ आ' इ ई उ ऊ : ए ऐ ओ औ, अव संयोजकों के कार्यफलन में प्रयुक्त होते हैं तब विविध भावों की अभिव्यक्ति करते हैं तथा इनका कार्यफलन सामान्य स्वरों से भिन्न होता है ।

'प्र' आदि रूपिम भी निपात संज्ञक है जब वे किसी सत्त्व को व्यवत नहीं करते :

'प्रादयः'

'प्रादय' में 'प्र', 'परा', 'अप', 'सम्' 'अनु', 'अव', निस्, दुस्, वि, आद्, प्ति, अधि, अपि, अति, सु, उत्, अमि, प्रति, परि और उप का ग्रहण किया गया है । इनका पृथक् परिगणन इसलिए किया गया है कि ये क्रिया के योग में उपसर्ग भी कहलाते हैं जब कि 'च' आदि उपसर्ग कभी नहीं होते ।

किन्तु यही तत्त्व जब किसी सत्त्व (प्रत्यय) की निपात संज्ञा नहीं होती । एक ही प्रकार के एक निपात, प्रत्यय कहलाता है । आङ् इसका अपवाद है, अर्थात् आङ् निपात है, इसमें एक ही प्रत्यय संज्ञा नहीं है ।

निपातः एकाच् (प्रत्ययः)

'प्रत्यय' कहने का फल यह है कि तब संधि के नियम प्रयोगार्ह नहीं होते । अन्यथा प्रत्यय भी निपात ही है । आङ् को प्रत्यय न कहने के भी चार फल हैं । (१) संज्ञाओं और विशेषणों के साथ प्रयुक्त होकर यह d minitive तत्त्व का कार्य संपादित करता है । आङ् में 'ङ्' इत्संज्ञक है, अतः आ + उष्णम् = ओष्णम् (थोड़ा गर्म) । इस उदाहरण में संधि कार्य हुआ है । यदि आङ् को प्रत्यय कहा जाता तो यह संधि नहीं हो सकती थी । (२) आङ्, क्रियाओं के साथ पूर्व सर्ग के रूप में भी प्रयुक्त होता है तब यह 'निकटता' का भाव व्यक्त करता है ।

आ + गम् = आगम्, आ + इहि = इहि

(३) सीमा व्यक्त करने के अर्थ में भी 'आङ्' का प्रयोग होता है : आजन्मन् = जन्म से ही । (४) अतिरिक्त सीमा (मर्यादा) व्यक्त करने के लिये भी 'आङ्' प्रयुक्त होता है : आध्ययनात् = जब तक पठन प्रारम्भ होता है । उपर्युक्त चार अर्थों के अतिरिक्त जब 'आ' का प्रयोग होता है तो वह प्रत्यय ही कहलाता है, जैसे दुःख की अभिव्यक्ति में—'आ एवं क्लेशादीन्' अथवा 'आ एवं मत्स्ये' आदि प्रयोगों में 'आ' प्रत्यय ही है—अतः संधि कार्य नहीं हुआ है ।

निपात भी अव्यय ही है—उनका रूप सदैव एक-सा रहता है। महर्षि यास्क न उपसर्गों का निपात से पृथक् परिगणन किया है

‘उपसर्गनिपाताश्च’

यह इसीलिए कि उपसर्ग त्रिया के योग में होते हैं, निपात का ऐसा उपयोग नहीं हो सकता। अतएव निपात एक व्याकरणिक तत्त्व है, अर्थनिर्धारण में इसका विशेष महत्त्व है। भारतीय वाक्यशास्त्र-परम्परा के तीन प्रमुख सम्प्रदायों ने निपात प्रयोग का महत्त्व बतलाया है। यहाँ इन सम्प्रदायों के तत्सम्बन्धित प्रसंग दिये जा रहे हैं।

ध्वन्यालोक में तृतीय उद्योग में व्यञ्जक की दृष्टि से विचार करते हुए इस भाषिक अवयव (निपात) की व्यञ्जकता भी स्पष्ट की गई है। आनन्दवर्धन ने निपातिक व्यञ्जकत्व का निम्नान्वित उदाहरण दिया है—

अयमेकपदे-तया वियोग प्रियया घोषनेतु, मुहु सहे मे।

‘मयवौरिषरीदयादहोभिर्भवितव्य च निरातपस्वरम्य ॥

✓ (एक साथ ही, मुहु हृदयस्वरों प्रियों के साथ यह असह्य वियोग आ पड़ा और उस पर नए बादलों का उमड़ आन से आतुर रहित मनोहर (वर्षा के) दिन होने लगा। (अब यह सब कैम सहा जायगा)।

उपर्युक्त उद्धरण में निपात ‘च’ का दो बार प्रयोग हुआ है—वियोग के साथ वषा का मनोहर दिन आ गए हैं—यहाँ ये दो निपात विप्रलम्भ शृङ्गार की व्यक्त करते हैं।

मुहुर्द-मुलिस-मृताधरोष्ठ प्रतिवेधाक्षरविबलवाभिरामम्।

मुखमसविषतिपङ्कमलाभ्या क्षमपुष्पमिति न चुम्बित तु ॥^१

(बार बार अंगुलियों से टके हुए अधरोष्ठ वामा और निपेक्षपरक शब्दों की बिजलता में मनोहर तथा रुन्धे की ओर मुड़ा हुआ सुन्दर पलकाली (प्रियतमा शकुन्तला) का मुख किसा प्रकार ऊपर उठा ली लिया गया परन्तु चूम नहीं पाया।)

यहाँ ‘तु’ निपात है—इससे न चूमने के कारण उपस्य पश्चात्ताप की भावना तथा चुम्बन कर सकने से उत्पन्न कृतकृत्यता के भाव व्यञ्जित हो रहे हैं। निपात धोतक ही होते हैं जो अर्थ उनके कारण व्यक्त होता है निपात उसके वाचक नहीं होते। वैधाकरण भी निपातों को धोतक ही मानते हैं—

‘धोतका प्रादयो येन निपाताश्चादयो यथा वी० भू०

अर्थों के प्रति निपातों का धोतकत्व प्रसिद्ध है, इसीलिए आनन्दवर्धन ने कहा है

‘निपातानां प्रसिद्धमपीह द्योतकत्वं रसापेक्षया उक्तमिति द्रष्टव्यम्’^१

यह आवश्यक नहीं है कि एक ही निपात का प्रयोग हो। रस के अनुरूप होने पर दो-तीन निपातों का एक साथ प्रयोग भी हो सकता है, जैसे :

‘अहो वतासि स्पृहणीयवीर्यः’^२

(अहा, तुम स्पृहणीय पराक्रम वाले हो।)

उपर्युक्त उद्धरण में दो निपात ‘अहो’ और ‘वत’ हैं, इनसे कामदेव के पराक्रम के अलंकारिकत्व की व्यंजना होती है।

भाषा के लघुतम अवयव के कुशल प्रयोग से भी काव्य में अमित चमत्कार उत्पन्न हो सकता है। निपातजनित चमत्कार को वक्रोक्ति सिद्धान्त के स्थापक आचार्य कुन्तक ने निपातवक्रता कहा है। उन्होंने भी ध्वन्यालोककारउद्धृत ‘मुखम-सविर्वाति पद्मलाक्ष्या’ आदि में ‘मु’ के प्रयोग का वैशिष्ट्य दिखलाया है, इसके अविरक्त कुन्तक ने एक और उदाहरण दिया है—

वेदेही तु कथं भविष्यति,

हा हा हा देवि घीरा भव।

यहाँ भी तु निपात है—‘वेदेही तो स्वयं इतनी कोमल है—उसका क्या होगा ? इस प्रकार ‘तु’ शब्द राम की व्यासा को और भी प्रगाढ़ कर देता है।

कुन्तक की प्रतिभा के संवन्ध में डॉ० नगेन्द्र ने लिखा है : ‘वे शब्दार्थ के सूक्ष्म रहस्यों से सर्वथा अवगत थे—अतएव उन्होंने बड़े विशद रूप में यह प्रतिपादित किया है कि प्रतिभावान् कवि शब्दार्थ के छोटे-से-छोटे अवयवों में वक्रता का प्रयोग कर अपने वाक्यों को चमत्कारपूर्ण बना देता है। यह कार्य प्रतिभा के लिए इतना सहज होता है कि एक ही वाक्य में अनेक वक्रता—भेदों का प्रयोग बनायास ही हो जाता है।’^३

औचित्यसिद्धान्त के प्रस्तोता आचार्य क्षेमेन्द्र ने भी भाषा के इस लघुतम अवयव निपात के प्रयोग-औचित्य की चर्चा की है, निपात-औचित्य को प्रदर्शित करने के लिये यह कारिका कही गई है :

उचितस्थानविन्यस्तनिपातर्यसंगतिः।

उपादेयर्भवत्येष सचिवेरिव निश्चला ॥२५॥^४

उपादेय और उचित स्थान पर प्रयुक्त निपात से अर्थसंगति होती है, जैसे अच्छे मन्त्रियों की सहायता से अर्थ गति निश्चल होती है अर्थात् अर्थकोप अथवा

१. ध्वन्यालोक, पृ० २७७

२. वही, पृ० २८०

३. हि० घ० जी० पृ० ८४-८५

४. क्षेमेन्द्र, औचित्य विचर्चा, चौतम्या, पृ० १४०

होता है। इस कारिका में दो बातों पर बल दिया गया है (१) निपात का प्रयोग उचित स्थान पर ही स्पृहणाय है। (२) इससे अर्थ मगति होता है, अर्थ असदिग्ध होता है।

काव्यायस्य सगतिरसदिग्धा भवति ।^१

क्षेपद्र ने निपात व उचित एवं उपादय प्रयोग का प्रदर्शित करने के लिए स्वरचित मुनिमतमामासा रचना से निम्नलिखित श्लोक उद्धृत किया है

सर्वे स्वर्गमुत्तारयितुं कुरुत प्राण्ययमाना जडा
स्तेषां नाकपुरे प्रयाति विपुल कालो क्षणार्थं च तत् ।
क्षीणे पुण्यघने स्थितिं तु यथा वेद्यागृहे कामिना
तस्माभ्योऽस्तु समाश्रयत भो ? सत्यं च नित्यं च यत् ॥

(स्वर्गमुख चाहते हैं सभी मूल मकड़ा यत्र वर्क स्वर्ग जाते हैं और बहुत दिनों तक वही वाग भी करते हैं परन्तु पुण्य वर जान पर उसी तरह वही स संदेह दिए जाते हैं जैसे धन समाप्त हो जान पर बर्यागृहो स काष्ठाक पुरण । इसीलिए ह मुद्रा । मोन मुख का हा कामना करा, जा कि सत्य भी है जोर नित्य ना ।)

उपयुक्त उद्धरण में स्वर्ग मुख का वर्याभाग का भाँति विरस एवं अस्पायी कहा गया है तथा मान मुख का स्वायिता और मयता व्यक्त की गई है। यह अभि-
व्यक्ति 'च निपात व प्रयोग में हृद है सत्य च नित्य च यत् ।

जैसे निपात का समुचित प्रयोग काव्य को सी द्य में युक्त कर देता है वैसे ही रग का एक दिव्दु सम्पूर्ण चित्र का एक स्वर सम्पूर्ण गीत को अपूर्व मोदय स युक्त कर देता है ।

उपसर्ग का व्यञ्जकत्व

उपसर्गों का उचित प्रयोग से भी काव्यवस्तु में चमत्कार उत्पन्न होता है । उपसर्ग भी काव्यात्मक संरचना के उत्तर (Finity) हैं—उनसे उत्पन्न चमत्कार को प्रकट करने के लिए आन दबधन न निम्नलिखित उदाहरण दिया है—

नीवारा शुक्लमकोटरमुखभ्रष्टास्तहणामध
प्रतिग्या मधचिदिद्गुदीफलमिदं मुच्यन्ते एवोपला ।
विश्यासोपगमावभिन्नगतय शब्द सहते भृषा
तोषापारपयासच यत्कलशिलाविप्यदलेखाविता ॥

(शुक्लपुत काटरा व मुख से गिरे हुए नीवारकण वृक्षा के नाच त्रिलोरे पड़े हैं । कहा कही चिकन पत्थर हैं जो हम बात की सूचना देते हैं कि उनसे द्गुदीफल तोड़ने का काम लिया जाता है । सबथा आश्वस्त हान से, आन वाला के शब्द को

मुनकर भी मृगों की गति में कोई परिवर्तन नहीं होता है और जनावरों के मार्ग वल्कलवस्त्रों से टपकती हुई बूँदों से रेखांकित है ।)

उपर्युक्त उदाहरण में 'प्रस्निग्धा' में 'प्र' उपसर्ग है । यह स्निग्धता के प्रकर्ष को सूचित करता हुआ इंगुदीलों की सरसता का सूचक है, आश्रम के सौन्दर्यातिशय को व्यक्त करता है । एक साथ अनेक उपसर्गों का प्रयोग भी रसाभिव्यक्ति के अनुकूल होने से निर्दोष है । 'मनुष्यवृत्त्या समुपाचरन्त्यम्' यहाँ सम् + उप + भा, इन तीन उपसर्गों का प्रयोग भगवान् के लोकअनुग्रहेच्छा के अतिशय का अभिवर्णक है ।

काल का व्यंजकत्व

समविषमनिर्विशेषाः समन्ततो मन्दमन्दसंचाराः ।

अविराट्प्रभविष्यन्ति पन्थानो मनोरथानामपि दुर्लब्धा ॥

(सम-विषम की विशेषता से रहित से अत्यन्त मन्दसंचारयुक्त सारे मार्ग जीञ्च ही मनोरथ से भी अगम्य हो जाएंगे ।)

यहाँ 'प्रभविष्यन्ति' (हो जाएंगे) में प्रत्यय काल विशेष का अभिवान करने वाला है—यह गायार्थ प्रवास विप्रलम्भ शृङ्गार के विभाव के रूप में विभाव्यमान होकर रसवान् हो जाता है । यहाँ प्रत्ययाश की व्यंजकता है । कहीं प्रकृत्यंग भी व्यंजक हो जाता है—

तद् गेहं नतमिति मन्दिरमिदं सव्वावकाशं दिवः

सा धेनुर्जरती, चरन्ति करिणामेता घनाभा घटाः ।

स क्षुद्रो मुसलध्वनिः कलमिदं संगीतकं योपिता-

मास्त्वर्धं दिवसैर्द्विजोऽपमियतां भूमि समारोपितः ॥

यहाँ दिनों में (दिवसैः) प्रकृत्यंग ही सूचक है—

(वह टूटी-फूटी दीवारों का घर, और (कहाँ आज) वह आकाशगुम्बी महल, (कहाँ इसकी) बूढ़ी गाय (और कहीं आज) वे भेड़ों के समान (काली-काली और ऊँची) हाथियों की पंक्तियाँ झूम रही हैं । (कहीं) मूसल की क्षुद्र ध्वनि, और (कहीं) आज मुनाई देने वाला वह मुन्दरियों का मनोहर संगीत । आश्चर्य है, इन (थोड़े से) दिनों में ही इस ब्राह्मण की इतनी अच्छी दशा हो गई है ।)

जिस प्रकार काव्य के माध्यम भाषा में निपातादि का व्यंजकत्व पूर्व पृष्ठों में कहा गया है इसी प्रकार अन्य कलाओं में भी छाया, उभार, प्रकाश, रंग, रेखा, स्वर आदि का विशेष व्यंजकत्व होता है । अतः यह प्रमाणित होता है कि आनन्द-वर्धन प्रतिपादित व्यंजकत्व की धारणा केवल काव्य के लिए ही नहीं कला मात्र के लिए संगत है ।

अध्याय अष्टम

ध्वनि सिद्धान्त और समाज- मनोवैज्ञानिक सद्दर्भ

आधुनिक समाज-मनोवैज्ञानिक शोध कथ्य की प्रतीयमानता को काव्यसृजन-प्रक्रिया का परिणाम प्रतिपादित करती है। कवि की भावनाओं दृष्टांतों से मग्रेपित काव्य-रचना में अनुभूतिरूप कथ्य वाच्यत व्यक्त नहीं होता। मनोविज्ञान के अन्तर्गत काव्य-रचना की सृजन-प्रक्रिया के मूलभूत तत्त्वा व सम्बन्ध में अनुसंधान किया गया है। यह अनुसंधान प्रमाणित करता है कि कवि का सृजन ऐसी प्रक्रिया है जिसमें कवि की भावनाएँ अपने अंतिम रूप में प्रतीयमान होकर व्यक्त होती हैं। इन विचार परम्परा से प्रभावित अनेक विद्वानों ने यहाँ तक कहा कि भाव की प्रत्यक्ष अभिव्यक्ति सम्भव ही नहीं है। डा० मगेन्द्र जय भाव की कलात्मक अभिव्यक्ति को कविता कहते हैं ता सम्भवतः उनका भी यही मन्तव्य है। कविता के बाह्य तल पर प्रतीत होने वाले अर्थ की सहायता से जब सहृदय आंतरिक अर्थ तर पहुँचता है तो उस क्षण के आधिष्ठाण से निष्पन्न चमत्कृति का अनुभूति हारी है—यही वित्तविस्तारणा चमत्कृति कविता व आनन्द का आधार है।

काव्य का प्रेरणा तत्त्व (आवेग)

किसी भी रचना का प्रेरणा-स्रोत रचयिता की दृष्टांत, कामनाओं और महत्वाकांक्षाओं में निहित माना गया है।¹ भावनात्मक आवेग के अभाव में रचना असम्भव है। आवेग की तात्त्वता कवि की दृष्टांत महत्वाकांक्षाओं की तीव्रता पर निर्भर है। यदि व्यक्ति मानस एकाकी स्वतंत्र और निर्बाध होना तो उसका गभीर काव्यनाएँ पूर्ण हो सकती थी। प्रत्यक्ष दृष्ट की प्राचीन परम्पराओं में ऐसे मन्त्रशक्तिप्रधान

1 Thus all creative artists especially writers and poets, strive to express their emotional interpretations of life in graphic and expressive images in their works because it is their ideological interpretation of life imbued with emotion and pathos. It is the latter which spurs them to create. (International Journal of Social Sciences Vol 18-p 542)

उपादानों का वर्णन है जो अपनी इच्छाओं को तत्काल पूर्ण करने में समर्थ थे। ये उपादान मानवोत्तर ही थे। मानव उस प्रकार अपनी अभिलाषाओं को पूर्ण करवाने में असमर्थ हैं। मानव की निर्वाच कल्पनाओं के समझ भौतिक एवं मानसिक बाधाएँ प्रतिरोध उत्पन्न करती हैं।^१ इसके अतिरिक्त 'व्यक्ति' होते हुए भी मानव समाज का अंग है। समाजशास्त्री जार्ज एच० कोड का कथन है कि व्यवस्थित सामाजिक दृष्टिकोण और सामाजिक संस्थाओं के अभाव में किसी परिपक्व व्यक्तित्व की कल्पना व्यर्थ है।^२ अतः व्यक्तित्व को विकसित करने में समाज और उसकी संस्थाएँ महत्वपूर्ण भूमिका निभाती हैं। प्रमुख समाजशास्त्री चार्ल्स एच० कोले (C. H. Cooley) ने इस सिद्धान्त का प्रतिपादन किया है कि व्यक्ति और समाज दो भिन्न वस्तुएँ नहीं हैं, बरन् एक इकाई के दो परिदृश्य हैं। मानव-जीवन इन्हीं दो परिदृश्यों की कहानी है जिसमें एक ओर व्यक्ति का व्यवहार और दूसरी ओर मानवों का सामूहिक व्यवहार है।^३

समाज, व्यक्ति से कुछ अपेक्षाएँ रखता है, इसके विपरीत व्यक्ति के आवेग चतुष्टय और पूर्ण होना चाहते हैं। फलतः सामाजिक अपेक्षाओं और वैयक्तिक आवेगों में द्वन्द्व होता है। मानव का जाचरण, कर्म, अभिव्यक्ति और विचार इन्हीं दो तत्त्वों के द्वन्द्व के परिणामी हैं। प्रत्येक व्यक्ति में कतिपय आवेग होते हैं, इन आवेगों से सम्यक् अनुसूतियाँ होती हैं। इन्हें पूर्ण करने के लिए व्यक्ति सुविचारित योजनाओं का आश्रय लेता है। सामाजिक सत्ता स्वनिर्मित परम्पराओं, रूढ़ियों तथा सत्ता के अन्य विविध रूपों द्वारा व्यक्ति की महत्वाकांक्षाओं को पूर्ण करने वाली योजनाओं के मार्ग में प्रतिरोध उत्पन्न करती है।^४ इससे यह सिद्ध होता है कि व्यक्ति उतना स्वतन्त्र

१. It cannot pick just what it wants and automatically leave the indifferent and adverse out of account. But the impulsion also meets many things on its out bound course that deflect and oppose it.

John Dewey, Art as experience, p. 59

२. In any case, without social institutions of some sort without the organized social attitudes and activities by which social institutions are constituted, there could be no full nature individual selves or personalities at all.

Reading in Social Psychology, p. 10-11

३. Cuber and Harrof, Reading in Sociology, p. 220

४. John Dewey, Art as experience, p. 59, 1958

नहीं है जितना वह सदैव स्वयं को मानता है ।^१ वस्तुतः सामाजिक नियन्त्रण एक प्रकार के समाजीकरण की प्रक्रिया का ही उत्पाद्य है, इस प्रक्रिया में व्यक्ति समाज स्वीकृत प्रतिमानों के अनुसार व्यवहार करना सीखता है ।^२ सामाजिक नियन्त्रणजन्य विधि-नियेध-मूलक प्रतिरोध कभी बाह्यतः उपस्थित होने हैं और कभी व्यक्ति मानस इन्हे स्वयं ग्रहण कर लेता है । इस द्वितीय स्थिति में प्रतिरोध व्यक्ति-मानस में क्रियाशील होकर उसकी कर्तव्य-भावना तथा चेतना को प्रभावित करता है और ऐसी स्थिति में 'मानव का आचरण इस समाज सत्ता और मूल आवेग के समायोजन का परिणाम होता है ।'^३ इस दृष्टि में विचार करने पर प्रतीत होगा कि वह समन्वय सर्वश्रेष्ठ है जिसमें वैयक्तिक वैशिष्ट्य को अभिव्यक्ति और सामाजिक अपेक्षाओं का सन्तुलन हो । व्यक्ति का आचरण उसकी मर्ति, संस्कार अथवा शिक्षा और प्रशिक्षण के अनुसार ही होता है । नैतिक प्रश्नों का समाधान भी—जहाँ तक उसे स्वतन्त्रता है—व्यक्ति अपने मन के अनुसार ही करना चाहता है । वैयक्तिक आवेग स्वातन्त्र्य और अधिकार की भावना को उत्प्रेरित करता है, सामाजिक सत्ता नियमन तथा कर्तव्य की प्रेरक है । आधुनिक समाज-मनोवैज्ञानिक यह स्वीकार करते हैं कि अत्यधिक विकसित समाज के व्यक्ति का इन्द्र केवल आदिम आवेगों का इन्द्र ही नहीं है बल्कि व्यक्तियों के व्यवहार और निश्चित सामाजिक संरचना का इन्द्र भी है । इन व्यक्तित्वों और सामाजिक संरचनाओं का स्वरूप जटिल है, इनके अनेक परिदृश्य हैं ।^४ इस प्रकार विकसित समाज के व्यक्ति का इन्द्र अपने-अपने व्यक्तित्व के ही अनेक आयामों में होने वाला इन्द्र है—जो व्यक्तित्व-विभाजन का कारण बनता है, और जो समाज के अन्य व्यक्तियों से होने वाला इन्द्र भी है ।

मानव-प्रकृति के दो अंश

नृत्त्वशास्त्री मानव-प्रकृति के दो अंश प्रतिपादित करते हैं

(१) मूल अथवा सहजात प्रकृति

(२) गौण अथवा अर्जित प्रकृति

आवेग मानव की सहजात और मूल प्रकृति के अंश हैं । आदिम मनुष्य अमयन एवं असन्तुलित आवेगों का पुत्र था । स्वनियन्त्रण का दीर्घ प्रशिक्षण सम्पन्ना और

१ James F. Royce, *Man and his nature*, p. 188
Mc Graw Hill 1961

२ Manorama, Freud *On man and society*, p. 147

३ F. C. Prescott, *The Poetic mind*, p. 236, 1959

४ Alfred R. Lindesmith and St. rauss *Readings in social Psychology*, p. 11

संस्कृति के रूप में विकसित हुआ। गौण प्रकृति का अर्जन इसी प्रक्रिया में होता है। मानव यह जानना चाहता है कि दूसरों का उसके विषय में क्या मत है—वह इस मत के प्रति आदर प्रकट करता है—इसे मान्यता देता है। इस गौण प्रकृति के कारण ही मनुष्य कर्तव्य-भावना के प्रति संवेदनशील होता है। इस प्रक्रिया को समझने के लिये बच्चे के व्यवहार को उदाहरणस्वरूप लिया जा सकता है।^१ आवेगों की दृष्टि से बालक और आदिम मानव में अधिक अन्तर नहीं होता। सामाजिक कर्तव्यों से एकदम निरपेक्ष बालक अपनी भावनाओं को अनियन्त्रित अभिव्यक्ति देता है—उन्हें पूर्ण किए बिना शान्त नहीं होता। क्रमशः बालक कर्तव्य-व्यवस्था तथा आचरण के विषय में नियामक सत्ता का अनुभव करता है।^२ उसकी शिक्षा उसके आवेगों का नियन्त्रण ही है जिसे समाज ने अपने हित में प्रवृत्त किया है।^३ युवावस्था को आयु तब तक झुकाती है जब तक युवावस्था स्वयं आयु न बन जाय। तब व्यक्ति व्यक्ति नहीं रहता, समाज का अंग बन जाता है। फिर वह समाज की प्रभुसत्ता की दूमरों पर प्रभावी बन सन्तुष्ट होता है। इस प्रकार प्रगतिशील और जीवन्त युवा शक्ति सत्ता द्वारा क्रमशः अतिवृद्ध बन जाती है—इस प्रक्रिया का अन्त मृत्यु में होता है।

कवि सामान्य मानव से अधिक संवेदनशील होने के कारण नियन्त्रण की पीड़ा को अपेक्षाकृत तीव्रता से अनुभव करता है। वह वाचाओं को साढ़ फेंकना चाहता है। पर, सृष्टि में इस द्वन्द्व ने भुक्ति नहीं मिल सकती, यह मानव की नियति है।

रेक ने सर्वप्रथम यह सिद्धान्त प्रस्तुत किया था कि कला वैयक्तिक और सामूहिक सिद्धान्तों के द्वन्द्व का प्रतिफलन है। इस दृष्टि से कला में समाजसवीकृत रूप का प्रयोग होता है अतः उसे केवल आत्माभिव्यक्ति नहीं कहा जा सकता। कला सामूहिक आदर्शों की अभिव्यक्ति भी नहीं है क्योंकि कलात्मक सृजन कलाकार की

१. 'When the individual is born, he is at first only conscious of the being from whose womb he has emerged...'

The infant is moved by the blind instincts of sex and hunger, the satisfaction of appetites, the creation of pleasure. (Art and Society : Herbert Read, p. 81. Faber Publication)

२. Ibid, p. 81.

३. F. C. Prescott. The Poetic Mind p. 237

४. International Encyclopedia of the Social Sciences
Vol. 3, p. 444

विशुद्ध वैयक्तिक कामनाओं का लुप्त करता है। वैयक्तिक अवेक्षाओं और सामूहिक सिद्धान्तों का द्वन्द्व बनाकार का सृजनशीलता का गमनानुसार है। रैंक को यह स्थापना फायदे को निरस्त करती है। फायदे के अनुसार कलाकार स्नायुरोगी के समान है, वह ममाज में सतुलन नहीं कर पाता। रैंक का मान्यता है कि कलाकार सृजन-शील हान के कारण ममाज में निरन्तर द्वन्द्व की स्थिति में रहता है। मनोविज्ञान के प्रयोगमिद प्रमाणों में रैंक का यह धारणा प्रमाणित हुई है।

प्रेस्काट ने इस मन्दर्भ में बहसपूर्ण का उदाहरण दिया है—बहसपूर्ण युवा-वस्था में आत्मस्वानन्द के आनन्द में विस्मृत रहा, जब वह गृहावस्था को प्राप्त हुआ, उसने नियन्त्रण की शृङ्खलाओं की आदर की दृष्टि से देखा—उन्हें धन्यवाद दिया। इस कवि ने अपने जीवन में सत्य का अनुभव किया था, आवेग और सत्ता के द्वन्द्व को सहा था। यह द्वन्द्व और सतुलन बहसपूर्ण की 'पोएटिक आर रिस्नेशन' में व्यक्त हुआ है।

आवेग और नियन्त्रण दो परस्पर विरोधी तत्त्व हैं, पर कविता की रचना में इन दोनों का ही महत्वपूर्ण दायित्व है।^१ हर्बर्ट राइ ने इन्हें इच्छा और सामाजिक अपेक्षा कहा है। वैयक्तिक आवेग कविता के लिए प्रेरणा प्रस्तुत करता है, सत्ता का नियन्त्रण अन्य अकुशल गम बनामक होने की बाध करता है। कला के लिए एक सहृदय भावक की अपेक्षा विवादास्पद नहीं है। यह सहृदय जिस भाषा, छन्द, रूप और शैली की अपेक्षा करता है, कवि उसी का प्रयोग करता है। हिन्दी साहित्य के इतिहास का पर्यायवाची यह प्रमाणित करता है कि प्रत्येक युग में कविता की शैली से सम्बन्धित विशेष रचनाएँ प्रचलित रहे हैं। रोमैंटाइज्म कविता में सबसे अधिक प्रेम सर्ववर्धित है। वाग्य अद्वैत में निहित रूप और शैली विपरीत धारणाओं का प्रयोग कवि स्वभावतः करता है। जहाँ तक काव्य प्रेरणा का प्रश्न है, वह कवि में महजान ही होती है, पर कला के लिये प्रशिक्षण आवश्यक है।^२ इसीलिए सत्त्व काव्यशास्त्र वाग्य के हेतु रूप में शक्ति, निपुणता और अभ्यास^३ को मान्यता देता है। आचार्य

१ There are two factors in every artistic situation the will and the requirements of society

२ प्रेस्काट, द पोएटिक माइन्ड, पृ० २३८

३ शक्तिनिपुणता लोकशास्त्रवाध्यायबोधनात्।

काव्यप्रशिक्षणभाष्यास इति हेतुस्तदुद्भवम् ॥

“शक्ति कवित्वयोगतत्त्व सत्कारविशेष, या बिना राज्य में प्रसरेत्, प्रभुता वा उपहसनीय स्यात्। काव्य कर्तुं विचारविशेष च ये जानन्ति तदुपदेशन करणे योग्ये च धीन पुन्येन प्रवृत्तिरिति त्रय समुद्रिता, न तु वचना तस्य काव्यस्योद्भवे निर्माणे समुत्तमि च हेतुर्न तु हेतवः”

काव्यप्रकाश (आ० वि०) प्र० ३० पृ० ६६

मम्मट ने शक्ति को सहजात संस्कार कहा है और काव्य-रचना का अनिवार्य हेतु माना है। इसके अभाव में काव्य सम्भव ही नहीं है, यदि कोई प्रयत्न करे तो उपहास का पात्र बने। निपुणता इस विस्तृत जगत् के अध्ययन-अवलोकन से तथा अभ्यास काव्य को जानने-समझने वाले महानुभावों की शिक्षा से किया जाता है। शक्ति, निपुणता और अभ्यास तीनों समवेत रूप में काव्य-हेतु है। इसका आशय यह है कि उत्तम काव्य की रचना हेतु तीनों ही आवश्यक हैं, कोई एक अथवा दो नहीं। इन तीनों में से प्रथम प्रेरणा का स्रोत है—शेष दो उसे कलात्मक रूप प्रदान करते हैं। स्वभावतः आवेग का पक्षधर, कवि, पारम्परिक काव्य-नियमों का मंजून करता है, नए रूप रचता है, उनका औचित्य प्रतिपादित करता है। ये नये नियम पुनः आलोचकों द्वारा कविता पर आरोपित किये जाते हैं—निकष बनते हैं।

कवि अन्ततः मानव है अतः उसकी मूल अथवा प्रथम प्रकृति वैयक्तिक भावनाओं को व्यक्त करने के लिए उत्सुक होती है, परन्तु शीघ्र अथवा अर्जित प्रकृति उसे अपनी भावनाओं को काव्य-कला की सीमाओं में अभिव्यक्त करने को बाध्य करती है। कविता के लिये दोनों तत्त्व आवश्यक हैं—प्रेरक आवेग भी और कला-रमकता भी। प्रेरक आवेग के अभाव में कृति मात्र कारीगरी होगी और कला के अभाव में निताम्त वैयक्तिक विलास, जो समाज के लिए व्यर्थ होगा।

कविता के उपरिक्तित दोनो तत्त्वो का उल्लेख प्रकारान्तर से अरस्तू ने भी किया है। जॉन केबल (John Keble) ने कहा है 'कविता अपने छन्द रूप तथा विषय-वस्तु में मानव-प्रकृति की दो सहजात आवश्यकताओं से नियम्य है।' अतः कविता से सम्बन्धित ये दोनों तत्त्व सुविचारित हैं।

चार्ल्स लेम्व की मान्यता है कि कवि अपने अभिव्यंग्य विषय से आक्रान्त नहीं होता—उस पर अधिकार रखता है। कवि का स्वाभाविक विवेक उसे विषयन में मार्ग बिखलाता है।^१ कवि को अपने प्रेरणास्पर्ध आवेगों और सामाजिक अपेक्षाओं में समन्वय करना पड़ता है। शेली तथा वाल्ट व्हिटमैन ने एक प्रकार का समन्वय किया था, पारम्परिकता में विश्वास करने वाले पोप और टेनिसन ने दूसरे प्रकार का। हिन्दी के छायावादी कवियों में आवेग और राज्यसत्ताजन्य नियन्त्रण का द्वन्द्व स्पष्ट है।^२ छायावाद का झिलमिल रूप-शिल्प और यंजनात्मक भाषा इसी समन्वय का परिणाम है। द्विपदी युग के घोर नैतिकताजन्य नियन्त्रण ने ही छायावादी नारी के रूप को अमूर्त रूप में अभिव्यक्त होने को बाध्य किया। परम्पराओं को

१. प्रेस्काट द पोएटिक माइण्ड, पृ० २३६

२. वही

३. डा० वार्णेंय, बीसवीं शताब्दी हिन्दी साहित्य : नये सन्दर्भ, पृ० १६२

तोड़न का पक्षपर होने हुए भी प्रयोगवादों और नया कवि कहीं-न-कहीं समझौता करता है। आवेग और नियन्त्रण का सन्तुलन सर्वत्र दिखलाई पड़ता है।^१ आलोचक इस सन्तुलन की सन्तोषप्रदता पर विचार करते हैं। शेक्सपीयर, शेक्सपियर, ह्विटमैन में वे कला की अपेक्षाओं को ढूँढ़ते हैं। ड्राइडन के अनुसार शेक्सपीयर में कला की अपना है। मुक्त छन्द के रचयिताओं के मन्दर्म में भी यह प्रश्न सदैव रहा है।

कविता में प्रत्यक्ष आसक्ति को व्यक्त नहीं किया जा सकता अथवा कहना चाहिये कि आसक्ति नियन्त्रित होने के कारण परोक्ष अभिव्यक्ति होती है। इस आसक्ति दमन का कारण सामाजिक नियन्त्रण है। केन्स के अनुसार अभिव्यक्ति अथवा काव्यारम्भ अभिव्यक्ति वही है जिसमें भाषा के माध्यम से, ससर्ग अथवा सकेत के चानुर्य से अनुभूति व्यक्त की गई हो। जैसे मुख आकस्मिक और स्वरित भंगिमा द्वारा हृदय के अस्पष्टा अपेणाय भाव को व्यक्त कर देता है वैसे ही भाषा के किसी विशिष्ट प्रमाण द्वारा अनुभूति व्यक्त हो जाती है। कभी-कभी एक सकेत अथवा एक शब्द पूरे वाक्य की अपेक्षा अधिक अभिव्यक्तिपूर्ण होता है। इसी प्रकार की अभिव्यक्ति कलात्मक है। इस कलात्मक अभिव्यक्ति का आनन्द-स्रष्टा पक्ष में, आवेगों के निराकरण का आनन्द है।

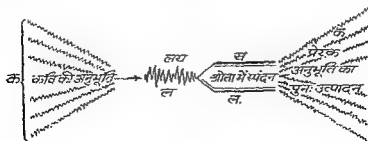
काव्य के लिए प्रेरक आवेग कवि-कामनाओं से उपलब्ध होता है, सामाजिक सत्ता-जन्य प्रतिरोध के कारण यह कामना आवेगयुक्त अभिव्यक्ति प्राप्त नहीं कर सकती, नैतिक परम्पराएँ आवेग के भूतन प्रकटोत्करण में बाधा उत्पन्न करती हैं। परिणामतः कवि आवरणयुक्त अभिव्यक्ति का मार्ग ग्रहण करता है जिसमें व्यर्थ प्रतीयमान हो जाता है। तल पर र ने वाले अर्थ से भिन्न इसी अर्थ में कवि की अनुभूति व्यक्त होता है—कविता इसा अर्थ में है। इसी अर्थ तक सहृदय को पहुँचता होता है। इसी अभिव्यक्ति का विचारका ने (called Expression) कहा है। ईसा का नवम शती में प्रतीयमान अर्थ की प्रधानता की स्थापना कर आनन्दबर्धन ने काव्य-सृजन प्रक्रिया में इसी रहस्य का उद्घाटन किया था। आनन्दबर्धन ने कहा है 'कवि अथवा गुणोन्मूढ व्यर्थ के मार्ग का अवलम्बन करने से कवि की सृजनशील प्रतिभा अनन्त हो जाती है।' स्पष्टतः इसका तात्पर्य यही है कि यदि कवि प्रतीयमानता के मार्ग को ग्रहण कर तो वह अनेक किमो भी आवेग को अभिव्यक्ति दे सकता है। कवि को प्रतिभा विम्ब, प्रतीक, भिन्न, अलङ्कार आदि के अनेक रूपों का प्रयोग कर

१ In a general way, we all recognize that a balance between furthering and retarding conditions is the desirable state of affairs John Dewey *The Art as experience* p. 60, 1964

संकेतों। इस प्रकार प्रतीयमान रूप में अनुभूति को व्यक्त करने का मार्ग ग्रहण कर वह आवेग को व्यक्त कर सकेगा। अतः 'प्रतिभा के आनन्द' और 'वाणी के गन्तव्य' की चर्चा कर आनन्दवर्धन कवि को मार्ग दिखलाते हैं कि उसे कहीं रुकना नहीं है। उसके पास आवेग हैं, उस पर सामाजिक सत्ता का नियन्त्रण है, तो उसे अपने आवेग को प्रतीयमान रूप में व्यक्त करना चाहिये। जो सहृदय हैं, उस प्रतीयमान अर्थ तक पहुँच जाएँगे और कवि को भी आवेग की अभिव्यक्ति का सन्तोष मिलेगा।

छन्द-योजना भी आवेग और नियन्त्रण के द्वन्द्व की उपर्युक्त प्रक्रिया का परिणाम है। कालरिज के अनुसार—'कवि-मानस में आवेगों के अवरोधक प्रयत्नों के संघर्ष में ही छन्द का मूल है।'।

काव्यात्मक आवेग ऊर्जा का ही एक स्वरूप है। यह भी कहा जा सकता है कि यह ऊर्जा-व्यय से उत्पन्न एक प्रकार का मानसिक संघर्ष है। सभी प्राकृतिक ऊर्जाएँ—जैसे ऊष्मा, प्रकाश, विद्युत् आदि तरंगरूप में गमन करती हैं। ये ऊर्जा-तरंगें पुनरावर्तन होती हैं—फलतः लयात्मक भी। शक्तिप्राप्ति, निर्वाध आवेग ऊर्जा रूप होने के कारण स्वयं को अपरिहार्यतः तरंग रूप में व्यक्त करता है। यह अभिव्यक्ति स्पन्दन की भाँति, ध्वनि के पुनरावर्तन में अथवा इंगितों के पुनरावर्तन में होती है। इस पुनरावर्तन में एक प्राकृतिक लय होती है। भावात्मक अभिव्यक्ति स्वरूप कविता में भी यह लय स्वभावतः रहती है। वाल्ट व्हिटमैन ने इन तरंगों की तुलना जल-सतह पर गतिशील तरंगों से अथवा घास के मैदान में वायु से उत्पन्न तरंगों से की है, ये तरंगें पूर्णतः तो नहीं, पर सामान्यतः नियमित होती हैं। कविता का पुनरावर्तन स्वर ऊपर से जोड़ा हुआ तत्त्व नहीं है, वह काव्यात्मक अनुभूति का अनिवार्य सहयोगी अवयव है, कवि की अनुभूति इस लय को उत्पन्न करती है। भावक के कर्ण कुहनों में प्रविष्ट होकर यही लय उसके मानस को समान कम्पनों (Frequency) से स्पन्दित करती है, ये स्पन्दन श्रोता में वही अनुभूति जाग्रत करते हैं जिससे लय उत्पन्न हुई थी। इस प्रक्रिया को निम्नांकित भाव-चित्र से समझा जा सकता है।



‘क’ कवि की अनुभूति है जिसने ल, कम्पन वाली लय उत्पन्न की। यह लय श्रोता ‘स’ के मानस में ल, कम्पन वाली लय-तरंग उत्पन्न करती है। श्रोता-

मानस में यह लय तरङ्ग अनुभूति में परिवर्तित हो जाती है। यह अनुभूति वही होती है जिम्मे ल, कम्पन वाली तरङ्ग उपपादित की थी। यह वस्तुतः एक ऊर्जा के दूसरी ऊर्जा में रूपान्तरण और पुनः स्व-रूप ग्रहण का सिद्धान्त है। ऊर्जा कभी नष्ट नहीं होती, वह रूपान्तरित हो सकती है। कवि की अनुभूति की ऊर्जा उसकी कविता में सुरक्षित रहती है यह ऊर्जा का विचारपूर्ण प्रक्रिया में रूपान्तरण है, वह शब्द रूप अथवा भाषिक रूप में परिवर्तित हो जाती है। जब भी, वर्षों के बाद भी, सहृदय उसे पढ़ता है कविता में निहित लय उसमें वही अनुभूति ज प्रत करती है जो कवि मानस में थी, जिम्मे ल लय को उत्पन्न किया था। प्रवादित शायमायी के यही सर्ग का ये पत्रिका—

आह ! वह मुख पश्चिम के ध्याम,
बीच जग पिरता हा घनश्याम,
अवण रवि मडल उनका भेद,
दिखाई देता हो छवि धाम।

जान भी उगी गीन्दर्पानुभूति का आवृत करने में सक्षम है, त्रिगुणा भावन कवि ने किया होगा, जिस अनुभूति न इस लय-छन्द और शब्दा को प्रेरित किया होगा, यह स्थावर ग्रहण किया होगा। प्रेस्कॉट ने शेक्सपीयर का उदाहरण देकर लिखा है—‘शेक्सपीयर के शब्द उनके अर्थ का व्यक्त करते हैं, उसकी लय उनकी अनुभूति को प्रेरित करती है। यह भाषा का ही घमटवार है कि आज ३५० वर्ष बाद भी शेक्सपीयर की भावनाएँ पाठकों के समस्त पुनर्निर्मित होकर जाती हैं। आवेग की मुख्य अभिव्यक्ति सीमाहीन होगी, लय भी आवेग में जात्रान होगी। हितमैत्र में आदिम प्रकार के आवेगों की तीव्रता का अनुभव किया जा सकता है। अनुभूति को छन्दबद्ध करने की इच्छा ही इस बात का प्रमाण है कि कवि वह ‘बुद्ध’ करना चाहता है जो वह गद्य में नहीं कह सकता। एवं और तथ्य भी ध्यातव्य है, अनवरत भावावेश की अभिव्यक्ति, सम्भव है, तीव्रता (Intensity) के कारण भावक में समान भाव उपपादन में असमर्थ रहे, आवरण में आकर, नियन्त्रित होकर वह कुछ नरम हो जाती है। गोथे (Goethe) ने अपने नाटक फ्रास्ट (Faust) के प्रामद दृश्यों के सन्दर्भ में शिल्लर (Schiller) को एक पत्र लिखा था कि ‘जब वह दृश्य गद्य में लिखा गया था तो बहुत अमल था इसलिए अब मैं उसे लय-छन्द में रचने का प्रयत्न कर रहा हूँ।’ ऐसा प्रतीत होता है कि एक आवरण ने उस आवेगपूर्ण सामग्री का तात्कालिक प्रभाव कुछ कोमल हो जाता है। गोरथे ने इस तथ्य को स्वीकार किया है कि ‘छन्द सत्य के ऊपर एक शीला आवरण डाल देता है।’ कला जीवन के परिप्रेक्ष्यों पर अमूर्तता का आवरण निहित कर उन्हें सदा बना देती है—आस्वाद्य बना देती है। यही कारण है कि जिन दृश्यों को हम प्रत्यक्ष जीवन में देख नहीं सकते—

सह नहीं पाते उन्हें ही नाटक में देख लेते हैं, देख ही नहीं लेते, उनका आनन्द लेते हैं, बारम्बार देखने की इच्छा करते हैं। वास्तव में आनन्दानुभूति के मूल में यही तथ्य है।

कविता की रूप-रचना (Form) दो शक्तियों, लयपूर्ण आवेग (क्योंकि प्रत्येक ऊर्जा लययुक्त होती है) और छन्द, पंक्ति तथा प्रपञ्च आदि के द्वारा क्रियान्वित नियंत्रण का फल है। सम्भव है कला की अपेक्षा करने वाले श्रोता को अनवच्छिन्न भाव की प्रकृत लय अरुचिपूर्ण लगे। इसलिए उसे कला के साम्य सन्नि में व्यक्त होना ही चाहिये। परन्तु इस प्रक्रिया में मूल आवेग विरोधित नहीं होना चाहिये। रूप के पीछे रहता हुआ, उसे प्राण व शक्ति से अनुप्राणित करता हुआ वह आवेग सतत प्रतीत होना चाहिये। शैली में प्रकृत आवेग की लय शक्तिशाली है, प्रतीत होता है जैसे वह रूप-रचना के बन्धनों को तोड़कर स्वतन्त्र हो जाना चाहता है। पोप और उसके अनुपायियों में प्रकृत आवेग कमजोर है, रूप ही सब कुछ है। आवेग के शाश्वत संगीत की गूँज की कमी उसमें सदैव खटकती है।

प्रत्येक कलात्मक अभिव्यक्ति में प्रेरणास्पर्द तत्त्व के साथ नियन्त्रण तत्त्व भी होता है, कविता में ऐसा सामान्य तत्त्व छन्द है। जिन दो परस्पर प्रतिरोधी तत्त्वों का विवेचन यहाँ किया जा रहा है, वे छन्द का ही नहीं, भाषा का भी निर्धारण करते हैं, वस्तु को भी प्रभावित करते हैं। सर वाल्टर स्कॉट ने गद्य के सन्दर्भ में कहा है कि कथा, वक्ता के वास्तविक भावों और श्रोता के बीच एक आवरण की भाँति रहती है। प्रत्येक सृजनधर्मी काव्यारम्भक श्रुति आवृत अभिव्यक्ति ही होती है। पो के अनुसार सर्वाधिक सुन्दरता रहस्यात्मक कविताओं में है जिनमें पारदर्शी ऊपरी सतह के नीचे एक प्रतीयमान अर्थ भी मिलमिलाता है। सम्भवतः यही गहन अर्थ वास्तविक भी होता है। कारलाइल ने प्रतीकों की आश्चर्यजनक व्यञ्जकता का अनुभव किया है क्योंकि प्रतीक में अभिव्यक्ति के साथ छिपाव भी होता है।

प्रकृतितः कवि व्यक्त होता है और समाज का विरोधी भी। अँग्रेजी कवि शेली (Shelley) समाज से निरन्तर झूझता रहा। जहाँ तक नैतिक मान्यताओं का प्रश्न था उसने समाज से एकपक्षीय समझौता किया। उसकी रचनाओं में उसने स्वयं शका व्यक्त की है कि अपनी अभिव्यक्ति काव्यकला की सीमाओं में है या नहीं? अंशतः स्वप्नद्रष्टा होने के कारण भी कवि वैयक्तिक होता है। सामाजिक नियंत्रण की अनुभूति सामान्य और व्यावहारिक जीवन में तो चीखता से होती ही है, किन्तु वैचारिक संसार में, दृष्टि में अथवा स्वप्न में (क्योंकि वह वैयक्तिक होता है।) सामाजिक अपेक्षाएँ आवेग को प्रभावित कर पृष्ठभूमि में चली जाती हैं। इस स्थिति

मे भी आवेग और नियंत्रण का संघर्ष क्रियाशील रहता है। काव्य दृष्टि (Poetic Vision) इसी संघर्ष का परिणाम है। हम बिन्दु को स्पष्ट करने के लिए काव्यात्मक इच्छाओं और उन पर नियंत्रण पर सावधानी से विचार अपेक्षित है।

यवन ने 'मानस को कामनाओं' का विश्लेषण किया है। बनि इन्हीं कामनाओं की पूर्ति हेतु क्रियाशील होता है। काव्य की सूत्रन प्रक्रिया में यही मानस-कामना प्रेरणा का कार्य करती है। सामान्य जन का अपेक्षा बनि को मानस-कामना उदात्त और परिष्कृत होती है। प्रत्येक मनुष्य कामनाओं का पुत्र है—यही कामना उसके चारित्र्य का निर्माण करती है। नीचे के अनुसार ये कामनाएँ मानव अस्तित्व की महत्वपूर्ण घटक हैं। ये कामनाएँ अनेक प्रकार की हो सकती हैं या मूल भावना आभरण तथा काम अथवा सतानोत्पत्ति द्वारा स्वयं की घिरकाल तक भस्तिरवधान रखने की है। ये मूल भावनाएँ अन्य रूपा में रूपांतरित होती हैं। शेष भावनाएँ भी इन्हीं के चतुर्दिग्धिरी रहती हैं मानव की कामनाएँ उनके क्रिया-रूपा का निर्देशन करती हैं। कामनाओं के विज्ञान पुत्र में ये कुछ पूर्ण हो पाती हैं, शेष सतुष्टि के प्रयत्न में दमित होती हैं, अस्वीकृति पाती हैं।

अस्वीकृति अनेकविध हो सकती है, परन्तु दो प्रकार की यहाँ परिगणन किया जा सकता है। बाह्य अस्वीकृति बाधा के रूप में, जैसे एक मनुष्य कुछ प्राप्त करना चाहें और दूसरा उसे छीन लें। मानसिक—जिसमें मनुष्य यह सोचे कि जो कुछ वह चाह रहा है वह असम्भव है, पूर्ण हा ही नहीं सकता। प्रथम स्थिति में कामना मानसिक और बाधा भौतिक है, द्वितीय में बाधा ही मानसिक है। इस प्रक्रिया में पुन दो स्थितियाँ सम्भव हैं। प्रथम यह कि मनुष्य यह सोचे कि उसकी कामना भौतिक रूप में पूर्ण होने में असम्भव है, जैसे किना मृतक को पुन सशरीर पाने की कामना। द्वितीय यह विचार कि उसकी कामना सामाजिक-वर्तमान-भावना के अन्तर्गत के सभी विधि-नियम समाहित हैं जिन्हें मानव-मानस मान्यता देता है। यह वर्तमान—वर्तमान भावना मनुष्य के विचारों को प्रभावित करती है। इस प्रकार सामाजिक सत्ता और कामनाजनित आवेग में संघर्ष होता है। उक्त सभी स्थितियों में जहाँ जहाँ भी कामनाओं की अस्वीकृति मिलती है यहाँ-यहाँ कान्पनिक पूर्णता में ये मनुष्य होती हैं। इस दृष्टि से वह स्थिति अधिक महत्वपूर्ण है जिसमें कामना और अस्वीकृति दोनों ही मानसिक हैं। जिस कारण सामाजिक विधि-नियम का अनुभव होता है, स्थिति जटिल हो जाती है। मानव की प्रथम अथवा मूल और अजित प्रवृत्ति में द्वन्द्व होता है। जहाँ अजित प्रवृत्ति द्वारा मूल आवेग का दमन होता है, वहीं स कामना का कार्य प्रारम्भ होता है। यह कामना की प्रक्रिया मूल और अजित दोनों भावनाओं को संतोष प्रदान करती है। जिससे अथवा अर्थ के प्रतीय-मान होने की महती व्याख्या है। जब मूल इच्छा भुक्त होती है तो कामना उसमें

संतोष हेतु प्रत्यक्ष चित्र-विधान करती है। जब भूल इच्छा नियंत्रित होती है तो कल्पना एक प्रत्यक्ष चित्र उपस्थित न कर समतुल्य, अनुपंग (isocair) चित्र उपस्थित करती है,—जिसके साथ वही भावनाएँ जुड़ी होती हैं और वह चित्र पूर्ण संतोष देता है। कल्पना द्वारा प्रस्तुत इस विम्व में कवि का भूल अर्थ तल पर नहीं रहता, वह प्रतीयमान बनकर सहृदयगम्य हो जाता है। आनन्दवर्धन कवि की अनुभूति को ही प्रधानता देते हैं। काव्य की कलात्मकता इसी में है कि कवि की प्रतीयमान अनुभूति प्रधानतः प्रतीत हो। काव्य की सफलता, कवि की सफलता इसी में है, यही ध्वनि है। इस स्थानापन्न विम्व द्वारा सौण अथवा अर्जित प्रकृति भी संतुष्ट होती है। इस स्थिति में अर्थ न एकदम उजागर होता न अत्यन्त गूढ़ वह मिलमिलाता है। संस्कृत में इसके लिए बहुत सुन्दर उक्ति है—

नान्ध्रीपयोचर इवातितरां प्रकाशो,
नौ गुर्जरोत्तन इवातितरां निगूढः ।

अर्थो गिरामपिहितः पिहितश्च फरिषत्,
सौभाग्यमेति मरुद्वजधूकुचामः ॥^१

मानस के एक और वैशिष्ट्य पर यहाँ विचार कर लेना संगत होगा। अचेतन मानस का अस्तित्व अथ विवादास्पद नहीं है। दमित इच्छाएँ मानस के इसी भाग में निक्षिप्त कर दी जाती हैं। इस निक्षिप्तीकरण के दो कारण हो सकते हैं। (१) चेतन मानस में सामान्यतः उपयोगी कामनाएँ ही रहती हैं, बलवती किन्तु अनुपयोगी प्रतीत होने वाली कामनाएँ ऐसी स्थिति में अचेतन में चली जाती हैं। (२) द्वितीय कारण यह हो सकता है कि ये कामनाएँ दमित होकर पीड़ादायक हो और तब इस पीड़ा से मुक्ति पाने के लिए चेतन मानस इन्हें अपने क्षेत्र से बाहर कर देना चाहे, इस स्थिति में भी ये अचेतन मानस में निक्षिप्त हो जाती हैं। यह फ्रायड की स्थापना है और वर्गना भी इससे अनुमत है। असंतुष्ट तथा अव्यावहारिक इच्छा पीड़ादायक होती है इसमें सन्देह नहीं है। पीड़ा चाहे भौतिक हो अथवा मानसिक मानव प्राकृतितः पीड़ा से बचना चाहता है अतः इस प्रकार की कामनाओं की यदि वह निर्निर्गति नहीं होयें तो वह अचेतन की ओर उन्मुख हो जाती है। यह व्यातव्य है कि भूल और अर्जित दोनों ही भावनाएँ चेतन अथवा अचेतन का अंग बन सकती हैं। ऐसा भी हो सकता है कि एक चेतन का अंग बने दूसरी अचेतन का। ऐसी स्थिति, जब एक अथवा दोनों अचेतन का अंग हो कविता के लिए विशेष महत्त्वपूर्ण मानी गई है।

अचेतन में निहित आवेग काल्पनिक स्थानों को उत्पन्न करते हैं। यहाँ दमन का कारण अव्यावहारिकता तथा सामाजिक नियंत्रण है, प्रबल नियंत्रण के कारण सपथ भी उग्र होता है। फलतः अभिव्यक्ति भी कठिनाई से पूर्ण होती है, विषाद अक्सर होता है स्थानापन्नता भी अधिक होती है, रूप-परिवर्तन होता है। यह स्थानापन्नता समान भावनाओं को जाग्रत कर सकती है, समान सतोष दे सकती है।

उपर्युक्त जटिल प्रक्रिया की सरलीकृत व्याख्या सम्भव नहीं है सम्भवतः वह भ्रामक भी हो। तब भी इसे निम्नलिखित विधि में सूत्रबद्ध करने का प्रयास किया जा सकता है।^१

सामान्यतः मनुष्य की ऐसी इच्छा जो अनुभूति या स युक्त है, विचारों को जाग्रत करने वाली है, यदि मुचितित क्रिया में परिणत होती है तो पूर्ण हो जाती है। परन्तु यदि यह इच्छा अवबद्ध होती है तो यही क्रम कल्पना में घटित होता है। चेतन मानस में उपस्थित एक इच्छा 'इ' अवबद्ध होने पर कल्पित चिन्मय व_१ बताती है, इसके साथ 'अ' अनुभूति जुड़ी है तथा उसमें 'म' सतोष मिलता है। यदि यह इच्छा नियंत्रण द्वारा अवबद्ध होती है तो इच्छा 'इ', व_१ चिन्मय नहीं व_२ विन्मय बनाती है। अनुभूति व_२ के साथ भी बड़ी हानि है जो व_१ के साथ थी और सतोष भी 'म' ही होता है किन्तु जब तक आसक्त (associations) का ज्ञान नहीं होता व_२ चिन्मय 'इ' अथवा 'अ' का अनुरूप प्रभाव नहीं होता। इस प्रकार व_२ आवरणयुक्त अभिव्यक्ति होती है जिसके मूल में इच्छा 'इ' रहती है। यह स्थिति तब है जब इच्छा 'इ' चेतन मानस में उपस्थित है। यदि इच्छा 'इ' अचेतन मानस में है तो वह और भी विभिन्न स्थानापन्न चिन्मय व_३ रचती है। इसकी व्याख्या और भी कठिन है क्योंकि इच्छा तो अचेतन में रहती है, चिन्मय तो चेतन मानस में आते हैं।

कविता इन तीनों स्थितियों में होता है। प्रथम में वह इसलिए काल्पनिक है कि प्रत्यक्ष अनुभूति इच्छा को सतुष्ट रूप में उपरिचय करती है। द्वितीय स्थिति में द्विगुणित काल्पनिक है, तृतीय में और भी अधिक, क्योंकि वह एक प्रकार से रूपक तथा प्रतीका का आश्रय लेती है। परन्तु अभिव्यक्ति इसलिए महत्वपूर्ण है कि एक ओर वह व्यक्ति को मुक्ति देती है दूसरी ओर उसे समाज से भी जोड़ती है। अतः प्रतीयमान अभिव्यक्ति ही वास्तव में काव्यात्मक है। अचेतन मानस का यही एक अभिव्यक्ति मार्ग है जहाँ कविता का जन्म होता है। शेली (Shelley) के अनुसार कविता अचेतन मानस को चेतित करने, स्थलों का दर्शन को आने में निहित रहती है तथा माया अथवा रूप के सहारे पुनः मानव के समक्ष प्रस्तुत करती है।^२ यह कविता योता में भी स्वप्नदृश भावना उत्पन्न करती है।

१ प्रेस्काट, द पोएटिक माइण्ड, पृ० २४६

२ Cook, Defence of Poetry Ed p 41

फ्रायड ने काव्य-सृष्टि और स्वप्न-सृष्टि को समानान्तर माना है, यहाँ उस पर भी विचार कर लेना उचित होगा। काव्यात्मक दृष्टि कामनाओं, विशेषतः मूल आवेगों और अचेतन ग्रन्थियों को व्यक्त करती है। फ्रायड के मतानुसार स्वप्न-सृष्टि में भी दो शक्तियाँ काम करती हैं, प्रथम शक्ति स्वप्न-इच्छा वा निर्माण करती है, द्वितीय उस पर नियंत्रण करती है, परिणामतः रूपांतरण होता है।^१ चेतना के द्वार पर स्थित नियंत्रण कतिपय विचारों का अवरोध करता है। परन्तु नैसर्गिक शक्तियों की स्थिति में कुछ विचार स्वप्न के विचित्र छिपाव में निकल जाते हैं, इस प्रकार वे इच्छाएँ जो वास्तविक जीवन में सन्तुष्ट थीं, संतोष का अनुभव करती हैं।^२ स्वप्न रचना का उद्देश्य कतिपय भावनाओं को तुष्टि देकर निद्रा में बाधा पहुँचाने वाले आवेग से मुक्ति पाना है।^३ विरूपित (distorted) स्वप्न में इच्छापूर्ति प्रत्यक्षतः व्यक्त नहीं होती, उसे ढूँढ़ना होता है। स्वप्न की व्याख्या करने पर ही उसे जाना जा सकता है। यह स्पष्ट है कि विरूपित स्वप्नों के मूल में स्थित भावनाएँ वे हैं जो नियंत्रण द्वारा अस्वीकृत हैं—अवरुद्ध हैं।^४ यः नियंत्रण भी वही है जिसका विवेचन पिछले पृष्ठों में किया जा चुका है। फ्रायड के मनोवैज्ञानिक नियंत्रण का आधार भी यही सामाजिक नियंत्रण है, इसे समाज मनोवैज्ञानिक नियंत्रण कहा जाना चाहिए। इसके अभाव में फ्रायड सम्मत नियंत्रण निराधार और कृत्रिम लगता है। मनोवैज्ञानिक नियंत्रण और आवेगों का संघर्ष इस वृहत् संघर्ष का एक आयाम मात्र है। काव्य के संदर्भ में जिसे छिपाव कहा है स्वप्न के संदर्भ में यही विस्थापन (Displacement) है। विस्थापन में इच्छा प्रत्यक्ष व्यक्त नहीं होती, वरन् उसका प्रतिनिधित्व कोई प्रतीक, कोई विम्ब करता है। इच्छा और प्रतीक में संसर्ग सम्बन्ध होता है। मूल भावना प्रतीक पर स्थानान्तरित हो जाती है। अतः विस्थापन (Displacement) एक प्रकार से आवरण में अभिव्यक्त है। मानन्द-वर्धन की शब्दावली में कहना होगा कि प्रतीक वाच्यार्थ है जिसमें मूल भावना अतीतमान है।

कारलाइल का (revelation with concealment) सिद्धान्त कविता तथा अन्य समानधर्मी अभिव्यक्तियों के लिये समानतः संगत है।

१ A Brill, *Psychoanalysis* p. 37

२. Substitute gratifications for desires which are unsatisfied in life. *Introductory Lectures on Joan Psycho-analysis*, Riviere, Freud, 1961.

३. Ibid, p. 180

४. Ibid, p. 181

व्यंग्योक्तियों में भी वाच्यार्थ के द्वारा प्रतीयमान अर्थ व्यक्त होता है तथा प्रतीयमान अर्थ के उद्घाटन से चमत्कृतिजन्य आनन्द का अनुभव होता है।

कविता में जहाँ दोहरे अथवा वाच्य-व्यतिरिक्त अन्य अर्थ होते हैं, वहाँ वाच्य-व्यतिरिक्त प्रतीयमान अर्थ अत्यन्त महत्वपूर्ण होता है। सामान्यतः जितनी शोध अनुभूति होती है, जितना प्रबल दमन होता है, द्वन्द्व भी उतना ही शक्तिशाली होता है—विस्थापन भी उतना ही अधिक होता है। इस विस्थापन के अनुपात में ही आवरण भारी होता है तथा इसी अनुपात में प्रभाव भी काव्यात्मक होता है।

प्रेम्काट ने काव्यात्मक प्रक्रिया में सामाजिक नियन्त्रण के अभाव को व्यक्त करने वाले एव और महत्वपूर्ण अनुगुण का विवेचन किया है। स्वप्न में 'गीण-विस्तार' (Expansion) की प्रक्रिया होती है। यह चेतन-मानस की क्रिया है। जब जागने के बाद स्वप्न का पुनः स्मरण किया जाता है तो स्मरण-कर्ता इसे वैसे ही देखता है जैसे वह किसी अन्य प्रत्यक्ष वस्तु को देखता है। द्रष्टा इस स्वप्न को यथावत् स्वीकार नहीं करता बल्कि पूर्व धारणाओं के अनुसार पुनः निर्मित रूप में ग्रहण करता है। इस प्रकार किसी सीमा तक इसे चेतन मानस की अन्य प्रक्रियाओं से सगुन बनाकर उपस्थित किया जाता है। इसी प्रकार जब कवि अपनी दृष्टि की प्रेरणा-क्षेत्र के बाहर ससार में जाता है तो वह चेतन होकर पुनः स्मरण करता है और जब लिखता है तो उसे पुनः संयोजित करता है तथा जाग्रत विचारा से सगति देता है। अतः निम्नित कविता तृतीय बार संयोजित रूप में हमारे समक्ष आती है।

ट्रिलानी (Trilwney) ने शेली के एक प्रसंग का सन्दर्भ दिया है। 'शेली' (Shelley) को पीछा के निबट के वन में देखा उसके पीछे की पाठुलिपि उसके पास थी, यह अत्यन्त घमोट में लिखी गई थी, शब्द उसकी उँगलियाँ से बिना क्रम के, एक-पर-एक, फिसल रहे थे। पृष्ठों पर शेली (Shelley) ने कहा था 'जब मेरा मानस उत्पन्न होता है तो विषम शब्द फँकना है, मैं उन्हें उतार नहीं पाता, प्रातः कुछ भीतर होने पर मैं उससे चित्र बनाता हूँ।' शेली जब लिखता था तो इस प्रक्रिया में कुछ रह जाता था। पुनः लिखने की स्थिति में भाषा, छन्द आदि के कारण फिर कुछ परिवर्तन होत होगा।

ध्वनि-सिद्धान्त वाच्यार्थ की अपेक्षा प्रतीयमान अर्थ की खोज में कविता मानता है। इसका स्पष्ट तात्पर्य यह है कि आवेग और नियन्त्रण के द्वन्द्व के परिणाम-रूप कवि की अनुभूति प्रतीयमान तो होगी ही, पर उसे प्रधान भी होना चाहिये। यदि बाह्य तब पर प्रतीत होने वाला अर्थ ही प्रधान लगता है तो इसका अर्थ होगा कि कवि अपनी कल्पना में अपूर्ण रह गया है। कवि का कथ्य (प्रतीयमान अर्थ रूप में),

यदि प्रधान न हुआ, वाच्यार्थ की अपेक्षा अतिशय न लगा तो कवि और सहृदय दोनों की ही दृष्टि से काव्य समुचित न कहा जा सकेगा। परन्तु यह सम्भव है कि कवि की अशक्ति अथवा अव्युत्पत्तिकृत दोष के कारण वाच्यार्थ और प्रतीयमान अर्थ समानतः प्रतीत हों या प्रतीयमान अर्थ वाच्यार्थ से हीन लगें, तब उस स्थिति में गुणीभूत व्यंग्य काव्य होता है। परन्तु कविता की वास्तविक स्थिति तो वही है जिसमें कवि का अनुभूति रूप आवेग प्रतीयमान रूप में प्रधानतः प्रतीत हो।

अतः समाज-मनोवैज्ञानिक व्याख्या के आधार पर कवि की अनुभूति का प्रतीयमान होना ही प्रमाणित नहीं होता उसका प्रधान होना भी अनिवार्य लगता है।

उपयुक्त विवेचन का सार यह है कि प्रेरणात्मक आवेग—जो कवि की इच्छाओं-कामनाओं पर निर्भर करता है—कविता के लिए आधारभूमि प्रस्तुत करता है तथा सामाजिक नियंत्रण उसे शिल्प प्रदान करता है। यदि वांछित कामना चेतन मानस में है तो कल्पना द्वारा साधित विम्ब सरल होंगे तथा असंतुष्ट कामना को संतुष्ट रूप में प्रस्तुत कर रचयिता को तनाव से मुक्त करेंगे। यदि दमित कामना अथवा इच्छा अवचेतन में स्थित हैं तो विम्ब जटिल होंगे, यद्यपि रचयिता को उनसे वही सुख मिलेगा जो चेतन-स्थित दमित भावनाजन्य विम्बों से मिला था। इस विवेचन से यह प्रमाणित होता है कि तल पर दिखलाई पड़ने वाला अर्थ कवि की अनुभूति को प्रकट नहीं करता, उसे जानने का प्रयत्न करना होगा, वह आवरण में होता है। आवरण में अर्थ कैसे रह सकता है? इसका एकमात्र समाधान है 'प्रतीयमानता'। अर्थात् वह अर्थ व्यंग्यार्थ बनकर रहेगा। आनन्दबधन ने इसीलिए इतने विस्तार से व्यंग्यार्थ का प्रतिपादन किया है।

परन्तु ऐसी भी कविता है जिसमें विम्ब नहीं है और जो व्यंग्योक्ति भी नहीं है, जिनमें वक्ता का अर्थ वाच्यार्थ से निष्पन्न नहीं होता, वह अर्थ परिवेश के विमर्श से प्रतीत होता है। इस स्थिति का परिगणन आधुनिक मनोवैज्ञानिक काव्यशास्त्रीय चिन्तक भी नहीं कर पाए हैं। नियंत्रण (control) इन कविताओं में भी बहुत स्पष्ट है। ध्वन्यालोक से उद्धृत एक बहुचर्चित श्लोक से—

अम धार्मिक विस्मयः स मुनकोऽद्य मारितस्तेन।

गोदावरीनदीकूललतागहनवासिना द्रुप्तसिहेन ॥^१

यह कथन किसी कुलटा का है। वह अपने प्रियतम से मिलने के लिए एक निश्चित स्थान पर जाती है। वहाँ एक पुजारी पुष्पचयन हेतु नित्य आता है। इसने उस स्त्री के प्रियमिलन में बाधा पहुँचती है। वह किसी प्रकार पुजारी को वहाँ आने

से रोगना चाहती है। इस स्थिति का विश्लेषण उपर्युक्त विवेचन के आधार पर निम्नलिखित विधि से किया जा सकता है।

उपपत्ति से सम्भाषजन्य भुम्ब की कामना नायिका में उत्पन्न होती है। इस भुम्ब को प्राप्त करने में सामाजिक नियन्त्रण बाधा उत्पन्न करता है। बाधा भौतिक है, अतः यह एकान्त स्थान ढूँढ़ कर इस बाधा से मुक्ति पा लेती है। ध्यातव्य है कि नियन्त्रण नैतिक नहीं है, शुद्ध सामाजिक है। परन्तु, उस एकान्त स्थान में भी समाज का प्रतिनिधिस्वरूप पुजारी आ जाता है, अतः पुनः सामाजिक गत्ता का नियन्त्रण प्रभावी होता है। वह स्पष्टतः पुजारी रूप नियन्त्रण को हटा नहीं सकती। क्योंकि यहाँ भौतिक बाधा हटानी है, अतः वह शिथिल बन्धन के द्वारा यह कार्य सिद्ध करती है। इस स्थिति में इच्छा और नियन्त्रण का संघर्ष है, नियन्त्रण के कारण ही यह विधिपरक बन्धन बहती है। परन्तु, मूल इच्छा अथवा आवेग (यहाँ वस्तुतः आवेग ही है, कामानुराग नारी की इच्छा में बाधा उसमें दोहरे आवेग को उत्पन्न करती है—एक तीव्र इच्छा का आवेग द्वितीय समके बाधित हान का आवेग) इस बन्धन में तल पर नहीं है, वह प्रत्यक्ष बन्धन के आवरण में निहित है—प्रतीयमान है। नायिका कहती है—‘पुजारी आराम में भ्रमण करो, जिस कुत्ते से तुम डरने थे, उसे गोदावरी नदी के गठन कुँजों में निवास करने वाला मदमस्त सिंह ने मार डाला है।’

यहाँ मूल आवेग (काम) एकान्त में पूर्ति चाहता है—इसका दूसरा रूप है अन्य की उपस्थिति का निषेध। अतः पुजारी के भ्रमण का निषेध ही मूल आवेग है। इस तक सहृदय पहुँचता है ‘मारिख’ ‘हस्तविहिन’ आदि पदों के विमर्श से। नायिका कहती है पहले तो कृत्ता ही था, अब मदमस्त सिंह है, अतः मूल यहाँ भ्रमण मत करो। परन्तु भ्रमण मत करो यह अर्थ बाह्यार्थ नहीं है, गहरे में है, यही इस कविता का सौन्दर्य है। अभि यक्ति की इस विधि का कारण स्पष्टतः सामाजिक नियन्त्रण ही है, आवेग और नियन्त्रण दोनों की प्रभावी उपस्थिति, यहाँ प्रमाणित है। अतः यह सिद्ध होता है कि नियन्त्रण में बाधित अभिव्यक्ति में मूल कथ्य व्यंग्य बनकर ही रह सकता है। वह प्रतीयमान (suggested) ही होता है।

दृष्टि हे प्रतिवेतिनि क्षणमपि इहास्मद्गृहे दास्यसि,
 प्रायेणास्य शिशो पिता न विरसा कोपोरप पास्यति ।
 एकाकिन्यपि यामि सत्वरमित लोतस्तमालाकुल,
 नीरन्ध्रास्तनुमालिखन्तु जरठच्छेदानलप्रचय ॥

यह बन्धन भी कुलटा का है, वह अपनी पञ्चासिन से कहती है—‘ह पञ्चासिन भणभर के लिए मेरे घर का ध्यान रखना, इस बच्चे का पिता (मेरा पति) कुएं का

खारा जल नहीं पीता, इसलिए दूर स्थित शरने तक में अकेली भी जाऊँगी, यद्यपि वहाँ पुराने झाड़ू हैं, मेरे अङ्गों में खरोंचें पड़ जायेंगी फिर भी मैं जाऊँगी। इस प्रसंग में भी इच्छा कामजन्य है, तज्जनित आवेग है, वाधा भीतिक है (सामाजिक है)। इस नियन्त्रण के कारण नायिका फिर अपनी आवेगजन्य इच्छा को पूर्ण करती है। परन्तु जाने पर सम्भोगानन्तर जो उसकी स्थिति होगी उसे वह छिपाना चाहती है, जाना भी अकेले है। अतः पहले से ही उस वाद की स्थिति की कल्पना कर कह देती है—'दूर है तेजी से जाऊँगी, पुनः तेजी से लौटना होगा अतः श्वास भर आयेगी, पसीने से लथपथ हो जाऊँगी, वहाँ पुराने झाड़ू हैं, कपड़े फट सकते हैं, वदन पर, खरोंचें आ सकती हैं 'आदि', स्पष्ट है कि ये सभी बातें सम्भोगजन्य भी हो सकती हैं—यहाँ होंगी ही। परन्तु नायिका की यह भूल इच्छा उपर्युक्त श्लोक का विश्लेषण करने पर ही ज्ञात हो सकती है, यह अर्थ सल पर नहीं है, वाच्य से पृथक् ही है।

इस प्रसंग में एक और दृष्टिकोण भी प्रस्तुत किया जा सकता है। यह नायिका अतृप्ता है, परपुरुष-भोग में सामाजिक नियन्त्रण बाधा उत्पन्न करता है। अतः वह शरने के नीचे झाड़ियों में परपुरुष से पूर्ण सम्भोग की कल्पना करती है और कल्पना में ही असन्तुष्ट इच्छा को पूर्ण होता देखती है। इच्छा-पूर्ति के बाद की अपनी स्थिति की भी कल्पना कर लेती है। सामाजिक नियन्त्रण यहाँ भी कार्य कर रहा है अतः कल्पना में ही उस नियन्त्रण को तुष्ट करने के लिए ऐसा कथन सोचती है कि किसी के पूछने पर ऐसा कह देगी। यहाँ इच्छा और नियन्त्रण में समझौते की प्रवृत्ति अत्यन्त स्पष्ट है। अतः यह विषादास्पद नहीं है कि यह अर्थ भी व्यंग्यार्थ के रूप में स्थित होगा—वाच्य हो नहीं सकता, प्रतीयमानवा इसकी नियति है। उपर्युक्त श्लोक में नियन्त्रण नैतिक नहीं है शुद्ध सामाजिक है। सामाजिक नियन्त्रण और आवेग के संघर्ष के परिणामस्वरूप कथित एक और उक्ति का विश्लेषण यहाँ प्रस्तुत है, यह श्लोक भी ध्वन्यालोक में विवेचित है

श्वभ्रूरत्र निमज्जति अत्राहं दिवसकं एव प्रलोकय ।

मा पयिक रात्र्यधन्यायां मम निमंध्यसि ॥

यह एक प्रोपितपत्तिका का कथन है। पति विदेश गया हुआ है और नायिका बहुत समय से विरहविचुरा है। तभी एक पयिक उसके यहाँ रात्रियापन हेतु ठहरता है। स्त्री का आवेग तीव्र हो जाता है, पर सास के भय से वह स्पष्टतः उस पयिक को अपने सोने का स्थान कैसे बतलाये? यहाँ भी वाधा सामाजिक है, नैतिक नहीं। एक ओर तीव्र कामावेग है दूसरी ओर नियन्त्रण है, परिणामतः उक्ति इस रूप में प्रकट हुई है। 'सास यहाँ सोती है, मैं यहाँ, दिन में ही देख लो, कहीं रतौषी के

कारण रात्रि में मेरी शय्या पर मत गिर जाना । वस्तुतः वह चाहती है कि पणिक रात्रि में उसकी शय्या पर आये । इस प्रकार ऐसी अभि व्यक्ति जिसमें विषेय के द्वारा विधि का प्रतिपादन है—सामाजिक अथवा नैतिक नियन्त्रण के अवरोध के कारण होती है । इनमें वक्ता का तात्पर्य वाच्यार्थ के रूप में उपस्थित नहीं रहता, वह प्रतीयमान ही रहता है । 'वस्य वा न भवति आदि' श्लोकों के कथन-शिल्प का कारण भी यही नियन्त्रणजन्य अवरोध है । यह स्थिति तब होती है जब आवेग और नियन्त्रण दोनों ही चेतन मानस में स्थित हों । चेतन मानस में स्थित अवस्थ आवेग विम्व के रूप में भी अभिव्यक्त हो सकता है, वह विम्व वक्ता के मूल भाव से सम्बन्धित होगा, पर उसे छूटना होगा । एक दाहरण लें—

अनुरागवती सध्या दिवसस्तपुरस्सर ।

अहो देवगति कोदकृतचापि न समागम ॥^१

'अर्थात् प्रेम से पूर्ण सन्ध्या है, दिवस भी उसके सामने बढ़ रहा है फिर भा भाग्य की गति कैसा है कि दोनों का समागम नहीं हो रहा है ।'

यह नायक का कथन है । यह अपनी प्रिया से मिल नहीं पा रहा है । मिलन का आवेग तीव्र है परन्तु नियन्त्रण भी उतना ही प्रबल है । अतः प्रतीक के माध्यम से अपनी अभिव्यक्ति करता है । सन्ध्या भी सामने है, अनुरागवती भी है । वैसे ही नायिका भी अनुरागवती है, पर फिर भी नायक अपनी कामना को सन्तुष्ट नहीं कर पाता । नियन्त्रण यहाँ बाधक है । प्रतीक कथन से वह अपनी भावना को प्रकट करता है । परन्तु प्रसंग के निर्माण से नायक की मूल भावना अब पहुँचा जा सकता है । यह भावना भी यहाँ प्रतीयमान है । नायक इस प्रकार की अभिव्यक्ति से सन्तोष प्राप्त करता है, आवेग से मुक्ति पाता है, उसको निराशा व्यक्त होकर कोमल हो जाती है । यह कथन भी श्रोता के लिए सहा हो जाता है । नियन्त्रण अवहेलना नहीं सह सकता है, इस प्रकार की आवरणयुक्त अभिव्यक्ति में नियन्त्रण को मान्यता मिलती है, अभिव्यक्ति कलात्मक हो जाती है । इसे मूल रूप में इस प्रकार कहा जा सकता है । नायक की इच्छा 'इ' अवच्छिन्न हुई, उसको कल्पना न भावविध 'व' प्रस्तुत किया कि 'सब कुछ छूटे हुए भी दो प्रेमी मिल नहीं पा रहे हैं, प्राकृतिक प्रतीकों के माध्यम से अभिव्यक्ति हुई । अभिव्यक्ति में सन्ध्या निग है, रागपूरित है—लालिमा-युक्त है, उसका राग उच्छ्वलित है, प्रेमी दिवस सामने है, आगे भी बढ़ रहा है तब भी मिलन सम्भव नहीं हो पा रहा । इस प्रसंग में नियन्त्रण का प्रतीक देव गति है । इसका कारण तत्कालीन भारतीय सभ्यता की नियति विषयक धारणा है । यहाँ कामना और अवरोध दोनों चेतन मानस में है अतः प्रतीक योजना भी सरल है । आसंग (associ-

ations) के द्वारा यह सद्देय को नायक की मूल भावना तक पहुँचा देता है। यहाँ आसंग है—अनुकूल परिस्थितियाँ होने पर भी मिलन का सम्भव न होना। यह प्रसंग राजा से सम्बन्धित है, राजा, रत्नावली से मिलना चाहता है, रत्नावली भी उसे चाहती हैं। राजा की नैतिकता यहाँ नियन्त्रण है, वह वासवदत्ता के हृदय को दुखाना नहीं चाहता, अतः सुप्त रूप से ही मनोकामना पूर्ण करता चाहता है।

पूर्व पृष्ठों में मनुष्य की जिस गौण अथवा अजित प्रकृति की चर्चा की जा चुकी है, वह यद्यपि मनुष्य में ही होती है—परन्तु नियन्त्रण के संदर्भ में वह मनुष्य की प्रथम अथवा मूल प्रकृति के समक्ष इस प्रकार व्यवहार करती है जैसे वह पृथक् अस्तित्व हो। मानव या 'व्यक्तियों' में विभाजित हो जाता है—मूल और गौण। सामाजिक, नैतिक अथवा अन्य भी कोई नियन्त्रण इस द्वितीय प्रकृति के द्वारा ही प्रभावी होता है, अतः नियन्त्रण की सफलता इस द्वितीय प्रकृति को सन्तोष देती है जो प्रकारान्तर से मानव को सुख देती है। त्याग इत्यादि महत् समझी जाने वाली भावनाएँ इस गौण प्रकृति द्वारा आरोपित की जाकर इसे ही सन्तोष देती हैं, व्यक्ति स्वयं को महात् समझकर, अपनी ही दृष्टि में ऊँचा होकर आनन्द का अनुभव करता है। अतः नियन्त्रण का माध्यम यह गौण प्रकृति है।

कभी ऐसी भी स्थिति होती है कि आवेग प्रतीक का आश्रय लेकर व्यक्त हो, परन्तु कवि के व्यक्तित्व की प्रबलता के कारण, उसकी लीकों को तोड़ने की प्रकृति के कारण, वह स्थल-स्थल पर स्पष्ट प्रकट हो जाए। हिन्दी के ध्यायावादी कवि निराला में काव्यात्मक आवेग का प्रबलता उनकी कविता में सर्वत्र उद्बलित होती दिखलाई पड़ती है। 'राम की शक्ति पूजा' हो या 'कुही की कली' शिल्प के, छन्द के बन्धनों में आवद्ध भी उनकी अनुभूति छलक-छलक जाती है। नियन्त्रण को शेलते हुए भी निराला का प्रबल व्यक्तित्व जैसे उसे झाड़ फेंकता है। प्रतीकों का आश्रय ग्रहण करती हुई भी उनकी अभिव्यक्ति, प्रतीकों से व्यंजित भाव से कुछ अधिक कह देने की व्यग्र प्रतीति होती है। 'कुही की कली'^१ का प्रारम्भ 'विजन-वन-बल्लरी

१. विजन-वन-बल्लरी पर

सोती थी मुहाग भरी-स्नेह स्वप्न भग्न-
अमल कोमल-तनु तरुणी जुही झी करी,
वृग चन्द किए, सिधिल पत्राक में।
वासन्ती निशा थी,
विरह-विधुर प्रिया संग छोड़
किसी दूर देश में था पवन
जिसे कहते हैं मलयानिल।

पर सोती थी मुझाग भरो' पक्ति से होता है, पर द्वितीय-तृतीय पक्ति तक पहुँचते-पहुँचते कवि का मूल आवेग उफ़ान कर प्रत्यक्ष होने लगता है। प्रणय का क्राश का यह दृश्य, कला और पवन के प्रतीकों से व्यक्त होकर आवेग को कलात्मक बना देता है, 'मुझाग भरो' आदि शब्द व्यञ्जना को पूर्णता देते हैं, परन्तु भावावेग को उग्रता का आभास स्पष्ट हो जाता है। 'बुझो का कला' को छन्दोमय लय, सहृदय में कवि को अनुभूति को साकार करने में सहायक है। 'निराणा' में आवेग और नियन्त्रण का द्वन्द्व मिश्रण प्रयत्न है, नियन्त्रण के प्रति जैसा आक्रोश का भाव है, मग्न ध्यानावादी कवि में नहीं। इन्द्र को यह सोचता हो निराणा के काव्य को अदम्य प्राणवत्ता का कारण है। कर्मो-कर्मो अग्नो भावना को सन्तुष्ट न कर पान का निराणा में कवि ऐसे प्रतीक चुनता है जिनमें उसको निराणा का प्रतिबिम्ब हो। 'राम को शक्ति पूजा' इसी प्रक्रिया का परिणाम है, इस प्रकार भी कवि अपने आवेग को शमित कर पाता है।

पन्थ की स्थिति निराणा से निम्न है। पन्थ में नियन्त्रण अधिक है, उनका आवेग मन्द गति से प्रवाहित सरिता के सदृश है। 'बादलों रात में नौका बिहार' कविता में गंगा को 'तापस बाला' कहा है, जो ध्यान्, 'बन्धन' और 'निश्चय' लेटी है, उसे अपने केशों का ध्यान नहीं है, स्वयं का ही ध्यान नहीं है, अत्यधिक 'पतन' के कारण वह धमिल है, 'गोरे बग' पर 'तार तरल सुन्दर' 'वस्त्र' बाधु ने आन्दोलित है। जिस प्रकार को शम्भुवती इस कविता में प्रयुक्त है उससे लगता है जैसे बिर कुमार कविमानस में नाचों को इस स्तर में भोग पाने को इच्छा हो रह गई

आई माध विछुड़न से मिलन की यह मधुर बात,

आई माध कान्ता की कल्पित कमनीय बात,

आई माध चाँदनी की धुली हुई आधी रात,

किर क्या ? — पवन

उपवन सर-सरित गहन-गिरि कानन

कुञ्ज-लता-पुञ्जों को पार कर

पहुँचा जहाँ उठने की केलि खिली-कली साय ।

सोती थी, जाने कहो, कैसे प्रिय आनन्दन वह ?

नायक ने घूमे नपोल,

बोल उठी वल्लरी की सड़ी जैसे हिंदोल ।

इस पर भी जागी नहीं, चूक समा भाँपी नहीं,

निद्रालस बकिन विशाल नेत्र मुँदे रहो

किंवा मनबाली थी योवन को मरिरा पिय, कौन कहे

हो। वह किसी नारी को इस स्थिति तक कभी न पहुँचा पाया, फलतः कल्पना में इस विन्ध का रुजन करता है और अतृप्त कामना को तृप्त करता है, सन्तोष पाता है। परन्तु, तभी नियन्त्रण प्रबल हो जाता है और वह इस नारी रूप को 'तापस वाला' कह उठता है, जैसे उसका नैतिक मन नारी को इस रूप में प्रस्तुत करने की कल्पना भी सह नहीं सकता। यहाँ अतृप्ति अवचेतन में सुप्त कामना है, जो यह रूप-विन्ध रचने की प्रेरणा देती है, 'तापसवाला' प्रयोग चेतन मन में स्थित नैतिकता की प्रेरणा है। अतः अतृप्ति और कामना पर अंकुश रहता है, पन्त में यह स्थिति बहुत स्पष्ट है—वे स्पष्ट कह नहीं सकते। जीवन में सबैव परिष्कृति की कामना करने वाले, धरती पर स्वर्ग को इच्छा करने वाले पन्त में सांस्कृतिक और नैतिक नियन्त्रण इतना प्रबल है कि उनकी कविता कभी-कभी प्राणहीन-सी लगती है। आवेग का अभाव उसमें खटकता है। पन्त वे 'मन' को बहुत प्रशिक्षित किया है पर वह कभी-कभी प्रकट हो ही जाता है इसी कविता में 'एक पक्षी' के उड़ने की बात है। कवि कहता है—'क्या विकल कोक, उड़ता छाया की कोकी को विलोक'। कवि की भावना इस सम्पूर्ण कविता में 'छाया की कोकी' की तरह ही प्रतीयमान है। यह प्रतीक भी कवि के अवचेतन-स्थित अनुभूति का प्रतीक है।

यह सिद्धान्त अन्यत्र भी उतना ही संघत है। पिछले पृष्ठों में जितनी कविता प्रसंगों का विश्लेषण किया गया उन सब में आवेग मूल भावना कामजन्म था। प्रेरक आवेग किसी भी प्रकार का हो सकता है, इसी प्रकार नियन्त्रण के भी अन्य रूप हो सकते हैं। एक उदाहरण प्रसाद की कामायनी के यद्वा सर्ग से लें—

कौन तुम संसृति-जलनिधि तीर,
तरंगों से फेंकी मणि एक।
कर रहे निर्जल का सुपचाप,
प्रभा की घारा से अभिवेक॥

निर्दय उस नायक ने निपट निडुराई की
कि झोकीं की झाड़ियों से सुन्दर सुकुमार
वेह सारी झकझोर डाली
मसल दिये गोरे कपोल लोल।
झोंक पड़ी धुवती,
चकित चित्तवन निज चारों ओर फेर,
हेर प्यारे को सेज पास
नम्र मुसी, हँसी खिली,
खेल रंग, प्यारे संग

—सूर्य कान्त त्रिपाठी 'निराला'

उपयुक्त कविता का शिल्प भी आवेग और नियन्त्रण के द्वन्द्व का परिणाम है। शब्दा—प्रलय के पश्चात्—यह मानकर कि सब कुछ मष्ट हो गया है, फिर भी, आशा को एक किरण हृदय में सञ्चोए कि जैसे वह बच गई है सम्भव है कोई और भी बचा हो, एकाको धूमिलो-फिरती है। और आगे बढ़कर जब सागर तट पर पहुँचती है तो एक स्थान पर बलि अन्न देखती है, सोचती है शायद कोई हो ? उसे एक पुष्प दिलवाई पड़ता है जिसका मुख सागर को ओर था तथा पीठ शब्दा की ओर। अकस्मात् दिललाई पड़े इस स्वेतर मानव को देखकर आशा, उल्लास और जिज्ञासा का भाव शब्दा के मानस में उद्देतित होने लगता है। वह एकाएक पूछ बैठता चाहती है, किन्तु वह मनु की धतान है, पर्वत देश का कन्या है, सुस्कार-उष्णता है, नाटो-सुगम सज्जा से युक्त है। यह सुस्कार-सम्पन्नता, सज्जा आदि पहाँ जिज्ञासा और उल्लास के आवेग का नियन्त्रण करते हैं, परिणामतः अभिव्यक्ति प्रवाहकमी हो जाती है। अन्तर्भा धनि अन्न को देखकर जापठ हुई आशा के अनुसार पुरुष को देखकर जो अचिन्तित आवेग जागा होगा वह सनाट रूप से व्यक्त होना चाहिये था। इतना अनकारपूर्ण, गम्भार बदन सोच-समझकर कहा हुआ है, यह भावावेगपूर्ण कथन नहीं, नियन्त्रित उक्ति है। इसमें बातावरण की निरन्तरता, मनु के पुरुषोचित शीत सौन्दर्य और उस सौन्दर्य का परिवेश पर प्रभाव, सब कुछ कह दिया गया है। अतः काव्यशिल्प युक्त यह उक्ति आवेग और नियन्त्रण का ही परिणाम है।

नियन्त्रण की एक और स्थिति का परीक्षण भा यहाँ प्रासंगिक है।

कवि अपन आवेग को प्रकट करना चाहता है, परन्तु उसे सजाप नहीं हाता, तब वह प्रतीक आदि का आश्रय लेता है, इस स्थिति में यह अवशेष ही सनाट बयानी का नियन्त्रण करता है। यदि अनुमूर्ति सरल और अविरद्ध है तो वह कविता के लिए प्रेरणा भी न दे सकती। ऊर्जा जैसे दबाव पाकर शक्तियाँ हो जाती हैं वैसे ही आवेग को ऊर्जा भी नियन्त्रण के दबाव से छूट पड़ने को मचल उठती है।^१ परन्तु आवेग का मात्र प्रव्येकरण अभिव्यक्ति (Expression) नहीं है। यदि कोई व्यक्ति अपन आवेग को प्रकट कर रहा है तो जान डेवे (John Dewey) के शब्दों में 'वह अपने आवेग (Passion) को व्यक्त कर रहा है'^२ और इस प्रकार आदिर अथवा आस्थाधिक आवेग को प्रकट करना अभिव्यक्ति नहीं है। कला को मूल्यवत्ता इस प्रकार के प्रकटोकरण में सम्भव नहीं है ? वह—तो आवेग के मार्ग में

१. 'Unless there is compression nothing is expressed.

John Dewey, Art as an experience, p. 66

२. 'He is only giving way to a fit of Passion' Ibid 61

आधा उत्पन्न करने वाले, पर्यावरण—जन्य प्रतिरोध से ही उत्पन्न होती है।^१ जान डेवे ने इस प्रक्रिया को स्पष्ट किया है। अभिव्यक्ति के लिए भावावेग का प्रवाह अन्तः से बहिर्मुखी होना आवश्यक है। तदनन्तर भावनाओं के ऊर्ध्वगामी प्रवस स्रोत को पूर्वाग्रहीत अनुभवों की मूल्यवत्ता से क्रमबद्ध तथा बोधगम्य बनाना होता है। यह चेतन मानस की प्रक्रिया है।^२ प्रतिरोध का महत्त्व एक दृष्टि ने और भी है। इसके अभाव में 'अहं' को अपने अस्तित्व का बोध ही नहीं होगा। अतः यही वह शक्ति है जो व्यक्ति को उसके अस्तित्व से परिचित कराती है। यही वह कारण है जिससे अभिव्यक्ति ठोस रूप में रूपायित होती है—आकृति ग्रहण करती है। इस प्रकार अपने आवेग को अभिव्यक्ति देकर कलाकार नियंत्रणात्मक शक्ति को निरस्त करता है। इस अभिव्यक्ति द्वारा वह सहृदय के अचेतन आनन्द स्रोतों को उन्मुक्त कर देता है—उन्हे संतोष और आनन्द प्रदान करता है। सहृदय इस आनन्दानुभव से छतस होकर कवि को प्रणसा करता है, उसे यज्ञ देता है। सम्भवतः इसी अर्थ में संस्कृत काव्यशास्त्र में काव्यप्रयोजनों के अंतर्गत 'काव्यं यज्ञसे' कहकर 'यज्ञ' को एक प्रयोजन माना है। कवि अपने भावावेग को ऐसा रूपाकार देता है कि उनका वैयक्तिक दंग आवृत्त हो जाता है।

इसीलिए कहा गया है कि पारिवेशिक सत्ताजन्य नियन्त्रण आवेग को कलात्मक रूप देता है। इससे यह निष्कर्ष भी निःसृत होता है कि कला प्रत्येक दशा में सामाजिक तत्त्व है।

स्वभाषतः विद्रोही होते हुए भी कवि गान घृति की पूर्ण उपेक्षा नहीं कर सकता, इसलिए वह अपने आवेग और पारिवेशिक सत्ताजन्य नियन्त्रण में समन्वय का प्रयत्न करता है। 'समन्वय के प्रयत्न' में ही काव्य-दृष्टि (Poetic vision) विकसित होती है। और कवि अपने कथ्य को प्रत्यक्ष न कहकर संकेतित (suggest) करता है। जब गिन्सबर्ग की प्रेरणा से उत्तेजित समीरराय चौधरी 'कोलेप्सिक्स जांघों पर गुलाब' की बात कहते हैं तो उधेड़ने का दावा करते हुए भी, प्रतीक का ही आश्रय लेते हैं। अतः काव्यदृष्टि कवि की भावना को व्यंग्यत्व की ओर अनुप्रेरित करती है। इसी अभिप्राय से जान केबल (John Keble) ने कविता को शब्दों के माध्यम से परोक्ष अभिव्यक्ति कहा है। अतः कविता में आवेग की सीधी (direct) अभिव्यक्ति नहीं हो सकती। व्यंग्य होना ही काव्य की नियति है। कथ्य व्यंग्य बनकर पूर्णतया व्यक्त

१. John Dewey, Art as an Experience, p. 61

२. Ibid

३. Herbert Read, Arts and Society, p. 35 ;

हो सके, इसी में काव्यदृष्टि की सफलता है।^१ 'पो' (Poet) भी वाच्यार्थ की बाह्य पारदर्शी धारा में निहित व्यंग्यार्थ में ही काव्य का सौन्दर्य प्रतिपादित करता है। अर्थस्थितियों के अनेक भेद दिखलाकर एम्पसन (Emerson) भी इसी निष्कर्ष पर पहुँचते हैं। एवरक्रोम्बी की वैचारिक परिणति भी इसी धारणा का प्रतिपादन है। 'कम्प' को 'व्यंग्यत्व' प्रदान कर एक ओर कवि अपने व्यक्ति को सतोप देता है, दूसरी ओर सामाजिक अपेक्षाओं को भी पूर्ण करता है। कथ्याभिप्यक्ति की यह प्रक्रिया उसके 'अह' की सन्तुष्टि का आनन्द देती है। यदि भावक की दृष्टि से विचार करें तो भी यह सिद्ध होगा कि कवि की व्यंग्यपरक वृत्ति को ग्रहण कर, वाच्यार्थ के माध्यम से, मूल आवेग की निहिति जिसमें हैं, (उम) व्यंग्यार्थ तक पहुँच कर भावक की बुद्धि को तोप होता है।

ग० मा० मुक्तिबोध^२ ने कवि की दृष्टि में कला की रचना-प्रक्रिया के तीन क्षण माने हैं। कला के प्रथम क्षण में जीवन का उत्कृष्ट तीव्र अनुभव निहित होता है, इसे अनुभव क्षण कहा जा सकता है। द्वितीय क्षण में यह अनुभव अपने कसकत-दुखते मूल से पृथक् होता है और एक ऐसी कैप्टेसी का रूप धारण कर लेता है जहाँ यह कैप्टेसी आँखों के सामने खड़ी है, तृतीय और अन्तिम क्षण है इस कैप्टेसी के शब्दबद्ध होने की प्रक्रिया का आरम्भ और उस प्रक्रिया की पूर्णवस्था तक की गतिमानता। इस गतिमानता में कैप्टेसी अनवरत रूप में विकसित और परिवर्तित होती हुई आगे बढ़ती जाती है। कैप्टेसी के शब्दबद्ध होने की प्रक्रिया में मूलरूप में जो विकास होता है, यही कला-सृजन का तृतीय क्षण है।

१ "Similarly in Poetry a direct expression is improper or impossible, a veiled or poetical one is recourse. The motive impulse in poetry is supplied by the poetic desires. But these can not give themselves free expression. They are met by the repressive forces of authority regard for appearance, convention morality which conflict with and control them. The result is an indirect or stated expression, which we call poetry." The poetic mind, p 241

२ In which there lies beneath the transparent upper current of meaning an under or suggestive one. The Poetic mind, p 244

उपर्युक्त विवेचन से यह स्पष्ट हो जाता है कि कला सृजन के द्वितीय क्षण में ही कवि की अनुभूति व्यंग्य बनने लगती है, क्योंकि ज्यों ही अनुभूति फेन्टेसी का रूप ग्रहण करती है, वह भोक्ता कवि से पृथक् हो जाती है और कवि उसका स्वतन्त्र द्रष्टा हो जाता है। प्रतीक, चिह्न आदि का संयोजन इसी स्थिति में होता है। इस फेन्टेसी को शब्द देने की प्रक्रिया में कविता मूर्त होता है। कला-रचना के इस द्वितीय क्षण का विश्लेषण यह सिद्ध करता है कि यह प्रक्रिया चेतन मानस की है, इसमें समय की अपेक्षा है, कला तात्कालिक सृजन नहीं है।^१ इससे यह भी सिद्ध होता है कि कविता-कला का सौन्दर्य व्यंग्यत्वजन्य ही होता है, वाच्यत्व में नहीं।

अतः कवि यदि अपने परिवेष्टजन्य अनुस्थितियों में स्थित है, उनसे कटा नहीं है, कटने का आकांक्षी भी नहीं है और उसने आवेग के उच्छ्वसन और परिवेष्टजन्य नियन्त्रण को प्रेता है, अभिव्यक्ति की छटपटाहट को अनुभव किया है तो वह अपनी अनुभूति को व्यंग्य रूप में ही प्रस्तुत करेगा।

आनन्दवर्धन ने कविता के इसी चिन्तन का उद्घाटन किया था। शब्द और अर्थ की समन्विति का प्रतिपादन भामह भी कर चुके थे। 'रीति' को काव्य की आत्मा कहकर वामन ने विस्तारपूर्वक दस शब्दगुण और दस अर्थगुणों का व्याख्यान किया, यद्यपि वामनकृत यह आख्यान भौतिक शरीर को आत्मा कहने के समान था। भरत का रससंदर्भोप्य भूत भी विद्यमान था। इस पूर्व प्रात के परिवेश में आनन्दवर्धन का यह सिद्धान्त सृजन की रचना-प्रक्रिया से सम्बद्ध है। कविता का प्रथम भौतिक आधार शब्द और अर्थ है। ध्वनिसिद्धान्त में शब्द और अर्थ विषयक समस्याओं के सभी आयामों का तर्कसम्मत विवेचन है। जैसा कि कहा जा चुका है, रचना-प्रक्रिया में ही कवि की अनुभूति व्यंग्य बनने लगती है, अतः कविता में वाच्यरूप में उपस्थित अर्थ कवि की अनुभूति को प्रकट नहीं करता। इसलिए कविता की प्रेरक अनुभूति तक पहुँचने के लिए वाच्यार्थ के द्वारा निहित व्यंग्यार्थ तक पहुँचना होगा। इसका तात्पर्य यह हुआ कि कवि की सृजन सामर्थ्य इतनी प्रबल होनी चाहिए कि वह अपनी अनुभूति को व्यंग्यत्व की पूर्णता तक पहुँचा सके। इसके लिए उसे शब्द-चयन में इतना सायास होना चाहिए कि प्रयुक्त शब्द और वाच्यार्थ व्यंग्यनिष्ठ हों। इसी समस्या के समाधान हेतु आनन्दवर्धन ने कहा कि महाकवि को उस अर्थ (जिसमें अनुभूति साकार होती है, और जो व्यंग्य ही होता है।) और उस अर्थ को व्यक्त करने वाले शब्द को पहचानने का प्रयत्न करना चाहिए। क्योंकि शब्द मात्र उस अर्थ की अभिव्यक्ति में समर्थ नहीं होता।^२ कविता के मर्म तक प्रत्येक व्यक्ति नहीं पहुँच पाता। शब्द,

१. John Dewey, Art as an experience, p. 65.

२. सोऽयंस्तद्व्यक्तिसामर्थ्ययोगी शब्दश्च कश्चन।

कोपगत अर्थ और वाक्य रचना के व्याकरणिक नियम भले हो सब जान लें, परन्तु व्यंग्यार्थ तक पहुँचने के लिए जिस सहृदयत्व की आवश्यकता है, वह सबके पास नहीं होता। नये कवियों ने बार-बार यह घोषणा की है कि उनकी कविता विशिष्ट पाठकों के लिए है। सब तो यह है कि कविता अभिव्यक्ति की ऐसी विधा है जो विशिष्ट जनों के लिए हो है। कविता जनसामान्य के लिए कभी नहीं रही। भारतीय काव्यशास्त्र की परम्परा ने मदैव सहृदय का विधान किया है, वही व्यक्ति काव्य के मर्म को जान सकता है जो वाक्यार्थ तत्त्व को जानता है।^१ जिसके पास कविता को समाने में सहायक सहृदयत्व के सम्बन्ध हैं।

भारतीय विचार-परम्परा शारीरिक शरीर के साथ आत्मा को महत्त्व देती है। अपनी अभिव्यक्ति के लिए शरीर पर निर्भर रहते हुए भी, आत्मा का प्राधान्य निर्विवाद है। अभी हम जिस काव्य रचना-प्रक्रिया का विवेचन कर आये हैं, उससे यह स्पष्ट हो जाता है कि कवि की अनुभूति, कविता में व्यंग्य रूप में निहित होती है। शब्द और वाक्यार्थ इस व्यक्त करने के माध्यम हैं। जैसे आत्मा को व्यक्त करने का साधन शरीर है उसी प्रकार व्यंग्यार्थ के सन्दर्भ में, शब्द और वाक्यार्थ, दोनों ही शरीर धर्म का पालन करते हैं। स्पष्ट है कि इस स्थिति में व्यंग्यार्थ का ही प्राधान्य होगा। इसी सन्दर्भ में आनन्दवर्धन ने प्रतीयमान अर्थ अथवा व्यंग्यार्थ को काव्य की आत्मा कहा है, वही प्रतिपाद्य भी है। यही कारण है कि शब्द और वाक्यार्थ का प्रतीयमान अर्थ के प्रति 'तत्परत्व' भाव प्रतिपादित किया गया है।^२

शब्द और वाक्यार्थ के व्यंग्यनिष्ठ हान पर ही कविता, रचना-प्रक्रिया की दृष्टि से पूर्ण कही जायगी और ऐसी ही कविता का आनन्दवर्धन श्रेष्ठ काव्य प्रतिपादित करते हैं, उत्तम काव्य ही ध्वनि काव्य भी है। आनन्दवर्धन ने 'ध्वनि' पद का प्रयोग विशेष मन्तव्य से किया है। काव्य, जिसमें शब्द और अर्थ व्यंग्यनिष्ठ भाव में स्थित हों, व्यंग्यार्थ की प्रधान सत्ता के कारण प्राणवान भी होगा और ध्वनि तो प्राणवत्ता का प्रमाण है। इसीलिये आचार्य ने 'ध्वनि' पद का प्रयोग किया है। निष्कर्षतः कहा जा सकता है कि शाक्त एवं प्राणवान काव्य वही होगा जिसमें कवि की

१ शब्दार्थशास्त्रज्ञानमात्रेणैव न वेद्यते ।

वेद्यते स तु काव्यार्थतत्त्वज्ञेरेव केवलम् ॥ ध्व० (आ० वि०) पृ० ४६

२ 'तत्परत्वेव शब्दादौ यत्र व्यंग्य प्रति स्थितौ' ध्व० (आ० वि०) पृ० ७३

३. यत्रार्थ शब्दो वा तमर्थमुपसर्जनीकृतत्वात् ।

व्यक्तः काव्यविशेष स ध्वनिरिति सूरिभिः कथितः ॥

अनुभूति व्यंग्य रूप में स्थित है। इसलिए जब आनन्दवर्धन काव्यस्यात्मा ध्वनिरिति कहते हैं तो कविता की प्रभावी सामर्थ्य एवं सप्राणता पर बल देते हैं। कविता की आत्मास्वरूप यह अर्थ काव्यतत्त्व को समझ सकने में समर्थ व्यक्तियों को तुरन्त अवभासित हो जाता।^१

ध्वनिसिद्धान्त अपने समय का विवादास्पद सिद्धान्त रहा है। आनन्दवर्धन ने अपने से पूर्व के सभी सिद्धान्तों को काव्य के अर्थ से जोड़कर ध्वनिसिद्धान्त में समाहित कर दिया था। आनन्दवर्धन की क्रांतिकारी स्थापना थी वस्तु और अलंकार रूप अर्थों की भी प्रतीयमानता। साधारण 'शब्दयोग की साधना' पर बल देकर आनन्दवर्धन कविता की रचना-प्रक्रिया में बुद्धितत्त्व का महत्त्व स्थापित करते हैं और वस्तु की प्रतीयमानता सिद्ध करते हुए कविता के भावन में बुद्धि की अनिवार्यता स्वीकार करते हैं। वाक्यार्थ से भिन्न व्यंग्यार्थ रूप वस्तु तक पहुँचने का क्रम अलौकिक आनन्द-अनुभूति का मार्ग नहीं बरतू बुद्धि और तर्क का मार्ग है। वस्तुतः मुक्तक कविता में अर्थ प्रतीति की यही तर्कसंगत व्याख्या है।

कतिपय ऐसी भी रचनाएँ होती हैं जिनमें वाक्यार्थ प्रतीति के साथ ही कोई भाव तत्काल ही भासित हो उठता है, पर यह स्थिति कविता के लिए अनिवार्य नहीं है। इसलिये आनन्दवर्धन ने रस को भी व्यंग्य माना है, मात्र रस को ही नहीं। अतः यह आरोप लगाकर कि भारतीय काव्यशास्त्र परम्परा रसवादी है और नयी कविता का रस से कोई सम्बन्ध नहीं इसलिए पारम्परिक काव्यशास्त्र को अप्रास्य कहना, अपने अज्ञान को प्रकट करना है। आनन्दवर्धन तो रचना-प्रक्रिया और काव्य-शिल्प की दृष्टि से कथ्य की व्यंग्यता पर बल देते हैं। उनके वस्तु व्यंग्य में तो जगत् के सभी तथ्य-कथ्य आ जाते हैं, लघु-से-लघु और महा-से-महा नही।

आनन्दवर्धन ने गुणाभूत व्यंग्य काव्य वहाँ माना है जहाँ प्रतीयमान अर्थ की प्रधानता न हो। इस स्थिति का रचना-प्रक्रिया की दृष्टि से विप्लेपण करें तो ज्ञात होगा कि यह अपूर्ण अथवा त्रुटिपूर्ण रचना स्थिति है। इससे कवि की अक्षमता प्रकट होती है। यह स्थिति अनेक प्रकार से हो सकती है। व्यंग्यार्थ भी वाक्यार्थ का ही उपकारक बन जाये, अथवा व्यंग्यार्थ इतना गूढ़ हो कि सहृदयों के लिए भी अगम्य हो अथवा व्यंग्यार्थ वाक्यार्थ जितना ही स्पष्ट हो तो उसका वैशिष्ट्य ही समाप्त हो जायेगा। व्यंग्य का संस्पर्श होने से इस प्रकार की रचना भी कविता तो है ही। गुणीभूत व्यंग्य रचना जैसा कि हम कह चुके हैं कवि की अक्षमता की द्योतक है। क्योंकि कोई कवि यह नहीं चाहेगा कि उसकी मूल अनुभूति की अपेक्षा वाच्यरूप

से उपस्थित अर्थ प्रधानतया प्रतीत हो । यह तभी होगा जब कवि अपनी कैण्टेसी को उपयुक्त शब्द देने में असमर्थ हुआ हो, या फिर कल्पना शक्ति में सामर्थ्य न होने से कैण्टेसी ही पूर्ण न बना हो ।

किन्तु कभी-कभी एक भाव दूसरे का अंग बन जाता है, ऐसी स्थिति सर्वदा दोषपूर्ण नहीं होती । शिल्प के रूप में या इस प्रकार के प्रयोग किये जाते हैं । वहाँ वस्तुतः एक भाव प्रधान होता है, उस भावजन्य अनुभूति से उत्पन्न कैण्टेसी के रूप में द्वितीय भाव उभरता है, किन्तु उस मूल भाव का ही पोषण करता है । आचार्य मम्मट ने इस स्थिति का एक अच्छा उदाहरण दिया है । भाव है —

‘वतुदिक् ऊँचे-ऊँचे पर्वत और विस्तोर्ण सानर दृष्टिगोचर होते हैं, पृथ्वी इन्हें धारण करती हुई भा तुम विचलित नहीं होता, तुमका मेरा प्रणाम है । इस प्रकार जब मैं पृथ्वी की आश्चर्याभिभूत होकर वन्दना कर रहा था कि हे राजा ! इस पृथ्वी को भी अविचलित रूप से धारण करने वाली तुम्हारी भुजा मुझे स्मरण हो आई और मेरी वाणी मुद्रित हो गई ।’

निश्चित रूप से यह कहा जा सकता है कि राजा के प्रति थड़ा भावजन्य अनुभूति को कवि ने कैण्टेसी का रूप देकर व्यक्त किया है, अतः यह कोई त्रुटि नहीं है, यह शिल्प का एक प्रकार है । परन्तु जहाँ कवि कुछ कहना चाहे और उसमें असमर्थ हो ? भावक अर्थ निर्णय ही न कर पाये, यह स्थिति काव्य-दृष्टि की असफलता की सूचक है । यदि वाच्यार्थ ही प्रमुख लगे तो इसका तात्पर्य यह होना कि कैण्टेसी को उपयुक्त शब्द ही न मिले । इसीलिए आनन्दवर्धन प्रयत्नपूर्वक शब्द-प्रयोग का निर्देश किया है ।

जिसमें व्यंग्य का स्पर्श भी न हो उसे ध्वन्यालोककार ने चित्र काव्य कहा है—स्वनिमो (Phonemes) के वैविध्यपूर्ण प्रयोग से रचा हुआ काव्य । योकि इसमें काव्य का आत्मतत्त्व स्वरूप प्रतीयमान अर्थ होता ही नहीं अतः यह प्राणवान प्राणी के समान नहीं उसके निर्जीव चित्रवत् होता है । व्यंग्य प्रधान काव्य प्राणवान सजीव कविता है, उससे रहित काव्य कविता नहीं, उसका निर्जीव चित्र है । इसमें व्यंग्यार्थ विशेष प्रकाशन की शक्ति नहीं होती यह वाचक-वाच्य के वैविध्य के आधार पर

- १ अत्युच्चा परितः स्फुरन्ति गिरवः स्फारास्तधाम्मोदय
तानेतानपि विभ्रतो किमपि न हतान्तासि तुभ्य नमः ।
आश्चर्येण मुहुर्मुहुः स्तुतिमिति प्रस्तोमि यावद् भुव
तावद्विभ्रदिमो स्मृतस्तव भुवो वाचस्ततो मुद्रिता ॥

निमित्त होता है। लिखने के लिए लिखी गई, अनुसूति और उसके आवेग से शून्य कविताएँ इसी कोटि को होंगी। पाठक पर इनका प्रभाव भी नहीं पड़ेगा। इस प्रकार की रचना करने वाला कवि काव्य की रचना-प्रक्रिया से हो अपरिचित होगा, वह सुनी हुई अथवा बलात् ओढ़ी हुई, पराई अनुसूति के अनुकरण में निर्जीव शब्द-जाल रचेगा। प्रयोगवादियों और अकविता लिखने वालों ने भाषा के शब्दों के असामर्थ्य की बात अनेक बार दुहराई है, शब्दा में नए अर्थ भरने का दम्भ प्रकट किया है। निस्सन्देह, शब्दों को नए सन्दर्भ में प्रयुक्त किया जा सकता है और तब व्यंजना के चमत्कार से शब्द नूतन चमत्कारपूर्ण अर्थ की अभिव्यक्ति दे सकता है, परन्तु शब्दों में नया अर्थ नहीं भरा जा सकता। आनन्दवर्धन ने इस समस्या पर विचार किया है। कोई कवि नया शब्द गढ़ सकता है, किन्तु, तब उसे बतलाना होगा कि शब्द किस अर्थ का वाचक है। प्रसिद्ध वाच्यार्थ वाला शब्द सन्दर्भ विशेष में, व्यंजना के आश्रय से नूतन अर्थ ध्वनित करेगा। किन्तु उस सन्दर्भ से हट जाने पर वह छड़ अमिधार्थ का ही वाचक रहेगा।

आनन्दवर्धन ने कवि की पूर्ण अभिव्यक्ति की आकांक्षाजनित पीड़ा को समझा था। इसी से उन्होंने कहा है, कवि व्यंजना का मार्ग ग्रहण कर नवत्व को प्राप्त कर सकता है।^१ कवि की प्रतिभा, कल्पना-शक्ति का ही एक रूप है, यही अनुसूति के समतुल्य फैलेसो रचती है। फैलेसो जितनी स्पष्ट होगी, काव्य उतना ही शक्त होगा। व्यंजना के आश्रय से कवि की कल्पना-शक्ति भी उन्मेष प्राप्त करती है।

व्यंजना का आश्रय लेकर कवि की वाणी प्राचीन अर्थों से युक्त होने पर भी नवत्व को प्राप्त करती है।^२ परिमित काव्य-मार्ग भी अनन्त हो जाता है।^३ शुद्ध वाच्य अर्थ भी अवस्था देशकालादि के वैशिष्ट्य से, स्वभावतः, अनन्त हो जाता है।^४ पौराणिक कथाओं का नए कवियों ने इस प्रकार प्रयोग किया ही है और आनन्दवर्धन को बिना पढ़े ही किया है। वस्तुतः यह काव्य का शाश्वत मांग है—इसमें प्राचीनता-नवीनता का प्रश्न नहीं उठता।

व्यंग्यालोककार अपने समय का निश्चित ही प्रगतिशील विचारक रहा होगा। वह परम्पराभक्तता में विश्वास नहीं करता, कहता है—^५

१. 'अनेनानन्त्यमायाति कवीनां प्रतिभागुणः' ध्व० (आ० वि०), पृ० ४५४
२. 'वाणी नवत्वमायाति पूर्वार्वान्वयवत्पि' ध्व० वही ४५५
३. 'मितोऽप्यनन्तां प्राप्तः काव्यमार्गो यदाश्रयात् ध्व० वही ४५६
४. 'आनन्त्यमेव वाच्यस्य शुद्धस्यापि स्वभावतः' ध्व० वही ४७४
५. यदपि तदपि रम्यं यत्र लोकस्य किञ्चित्, स्फुरितमिदमितीयं बुद्धिरन्युज्जिहीते ॥ ध्व० (आ० वि०) पृ० ४८८

‘जिस वस्तु के विषय में सहृदयों को ऐसा प्रतीत हो कि वह वस्तु नई लगती है, यह उचित नई सूझ है वह वस्तु नई या पुराना जो भी हो, रम्य है ।’

इस मान्यता को प्रथम देने वाले ध्वनिसिद्धान्त परम्परावादी कौन कह सकता है ? कविता को प्रेरणा देने वाली अनुभूति का आधार जगत् की कोई भी वस्तु बन सकती है । नई कविता में सामान्य के प्रति, लघु के प्रति रुचि जागी है, वह अनुचित नहीं है । नित्य दृष्टि में जाने वाले सामान्य और घृणित-से-घृणित वस्तु के सम्बन्ध में यदि कवि की कोई अनुभूति है और उसे वह इस रूप में प्रस्तुत कर सके कि नूतन लगे, तो वह भी रम्य है । किन्तु कविता घृणा उत्पन्न कर बमन कराने का साधन नहीं हो सकती इस स्थिति का कोई भी सविवेक व्यक्ति कविता में वह सनेगा ।

कवि, स्वभावतः विद्रोही होने के कारण, सीकों को तोड़ता है, किसी अथ तक समझोता करता है । नई कविता में दो स्थितियाँ स्पष्ट दिखलाई पड़ती थी । ऐसे कवि थे जिन्होंने आवेग लेला था, नियन्त्रण सहा था, अभिव्यक्ति की छटपटाहट जिनमें शिथिल बनकर उभरी थी । और ऐसे भी थे जिन्होंने सब कुछ अस्वीकार करने का मार्ग चुना था । इनमें भी दो कोटियाँ थी । एक वे जिनमें काव्योचित आवेग तो था पर जो किसी भी नियन्त्रण को स्वीकार नहीं करते थे । आवेग की तीव्रता के कारण वे जैसे जैसे उसे कह जाते थे । आवेग की तीव्रता ही इसमें प्रभावी उत्पन्न होता था । दूसरे वे थे जिनका वह ओढ़ा हुआ था, जो अनुकरण पर जी रहे थे । न इनके पास अनुभूतिजन्य आवेग था और न कविता का शिल्प । चौकाने वाले, कुचि-पूर्ण कथनों को ये स्याक्वित कवि अस्वीकार करते रहे । अकविता के हामियों ने कहा, अकविता मगी है, ‘उसे कोई सकोच नहीं है’, सेक्स उनके लिये आश्चर्य की, डर की चीज नहीं है ।’ वस्तुतः यह नयी पीढ़ी को, कुछ भी न कर—सब अस्वीकार करने का माटव कर—अपना अस्तित्व स्वीकृत कराने की विधि भी है । इस विधि की भी परम्परा रही है ।

ध्वनिसिद्धान्त ने कविता के सभी सम्भव प्रकारों को समेटा है । इसका तात्पर्य यह है कि यह प्रवृत्ति जो नई कहा जा रहा है आज को नहीं है, आनन्दवर्धन के समय में भी रही होगी तभी न आचार्य ने इसे भा परिणमित किया है ।

अब जहाँ तक शाश्वत काव्यतत्त्व-चिन्तन का प्रश्न है, वह नया-पुराना नहीं होता । आनन्दवर्धन का ध्वनिसिद्धान्त काव्यतत्त्व-चिन्तन की दृष्टि से आज भी महत्त्वपूर्ण है ।

अध्याय नवम

प्रतीक, विस्व और मिथ का व्यञ्जकत्व

प्रतीक और अर्थव्यंजना

प्रतीक-प्रयोग की प्रेरणा दो वस्तुओं में साम्य की अनुभूति में निहित है। यदि दो वस्तुएँ इतनी समान प्रतीत होती हैं कि प्रत्येक दृष्टि से एक दूसरी के समतुल्य लगें तो एक को दूसरी का स्थानापन्न कर दिया जाता है। यदि क और ख, दो वस्तुओं में सादृश्य है तो 'क', 'ख' का अथवा 'ख', 'क' का प्रतीक बन सकती है। इस प्रकार साम्य रखने वाली वस्तुओं में से एक अधिक परिचित होगी, दूसरी कम। एक स्थूल हो सकती है, दूसरी सूक्ष्म। ऐसी स्थिति में सुपरिचित वस्तु अल्पपरिचित का और स्थूल वस्तु सूक्ष्म का प्रतीक बनेगी। डब्ल्यू० एम० अरबन ने सौन्दर्यशास्त्रीय दृष्टि से उस वस्तु को प्रतीक माना है जो अपने तात्कालिक अभिप्राय से भिन्न, विषय की दृष्टि से महत्त्वपूर्ण किसी अन्य अभिप्राय को सुझाती है।^१ प्रतीक-प्रयोग और तज्जमेत अर्थभावन में सहृदय की भावनशक्ति का महत्त्वपूर्ण स्थान है। इसके अतिरिक्त प्रतीक की अर्थ-विभूति में संदर्भ-विमर्श भी अनिवार्य है।^२ प्रतीक के सम्बन्ध में लैंगर का कथन सत्य है कि प्रतीक जिस वस्तु का प्रतीक है, उस वस्तु को नहीं, उसके भाव को, धारणा को, व्यक्त करता है।^३

कविता में प्रतीक-प्रयोग की परम्परा संभवतः स्वयं कविता जितनी ही प्राचीन है। कविता शब्दार्थमय है अतः शब्द और अर्थ के समुच्चय-स्वरूप भाषा से प्रतीक का सम्बन्ध-अवधारण उचित होगा।

'क' और 'ख' दो वस्तुएँ हैं, दोनों में सादृश्य है, तब ये दोनों ही एक दूसरे की प्रतीक बन सकती हैं। यदि दोनों वस्तुओं के भाषा में 'क' और 'ख' नाम भी हैं तो 'क' के स्थान पर उसके प्रतीक 'ख' के नाम ख का प्रयोग भी किया जा सकता है। इसका तात्पर्य यह है कि वस्तुओं की भाँति उनके नाम भी परस्पर परिवर्तनीय

१. लैंग्वेज अण्ड रिअलिटी, पृ० ४६६

२. सी० के० आगडेन तथा गर्ड० ए० रिचर्ड, द मीनिंग आव मीनिंग, पृ० २०६

३. सौन्दर्यशास्त्र के तत्त्व, पृ० २३७

है। इस प्रकार के प्रयोग, जब नाम स्वयं से वाच्य वस्तु की अपेक्षा अन्य वस्तु को अथवा उसके भाव को व्यक्त करें, प्रतीक प्रयोग कहलाते हैं। बहुधा ऐसा भी समभव है कि साम्य रखने वाली दो वस्तुओं में से एक के लिये भाषा में कोई वाचक शब्द नहीं होता तब यह वस्तु आलंकारिक विधि अथवा साक्षणिक प्रयोग से जानी जाती है। नई वस्तु के लिये नया शब्द गढ़ने की अपेक्षा मानव-प्रवृत्ति के यह अधिक अनुकूल है कि वह पुराने शब्द के अर्थ में प्रतीकात्मक अर्थविस्तार कर ले। निश्चय ही, इस प्रक्रिया से भाषा की अभिव्यक्ति-क्षमता में वृद्धि होती है। कवि का सशर इस स्थूल-भौतिक जगत् से अधिक व्यापक है, वह अनेक ऐसे विचारों से, घटनाओं से, ऐसे सत्यों से साक्षात्कार करता है जिनके लिए भाषा में सम्यक् शब्द नहीं होते, परिणामतः उसे प्रतीकात्मक प्रयोगों का आश्रय ग्रहण करना पड़ता है। इस प्रकार कवि अन्याया-असंप्रेषित विचारों को भी अभिव्यक्ति देता है। इसी अर्थ में कवि भाषा का निर्माता कहा जाता है।

प्रतीक-प्रयोग में दो वस्तुएँ सादृश्य के कारण एक दूसरे के निकट रख दी गईं हों, ऐसा नहीं है। कवि की कल्पना-दृष्टि दो सदृश वस्तुओं को परस्पर निकट नहीं रखती, वह दोनों का समेकन करती है। यदि दो सदृश वस्तुएँ—‘अ’ और ‘ब’ हैं तो कहना द्वारा रचित वस्तु ‘अ ब’ द्वारा व्यक्त की जा सकती है। ‘अ’ और ‘ब’ के कतिपय गुण प्रच्छन्न हो जाते हैं, अतः सूत्रन योगिक—(अ×ब की अपेक्षा (अ-ब) (ब-अ) होता है, अ ‘अ’ का दमित अंग है और ब ‘ब’ का दमित अंग। नई वस्तु को ‘अ’ अथवा ‘ब’ नाम से अथवा दोनों के संयुक्त नाम से भी पुकारा जा सकता है। इस दृष्टि से प्रतीक दो वस्तुओं का परस्पर सहप्रक्षेपण भी कहा जा सकता है।

प्रतीक-अर्थ प्रतीति के हेतु

उपर्युक्त विवरण से स्पष्ट है कि काव्य में प्रयुक्त शब्द-प्रतीक दो अर्थों को समिहित रखता है। जिस वस्तु का वह प्रतीक है, उसके अर्थ को और स्वयं के वाच्यार्थ को। दो अर्थों की इस प्रवृत्ति के कारण विद्वानों ने प्रतीक को साक्षणिक प्रयोग तथा अर्थ प्रतीति में शुद्धा साध्यवसाना या गौणी साध्यवसाना लक्षणा मानी है।

साध्यवसाना लक्षणा वहाँ होती है जहाँ उपमान के द्वारा उपादेय का अवर्भाव कर लिखा जाता है—

‘विषय्यन्त कृते अन्यस्मिन् सा स्यात् साध्यवसानिका।’ इसका उदाहरण ‘गीतयम्’ दिया गया है। इसमें उपमेय वाहीक का शब्दसं कथन नहीं है, वह ‘गी’ के द्वारा निगोर्ण हो गया है। इस प्रतीति में—मुख्य बातें ध्यान देने की हैं—(१) यह

(गौरयम्) प्रत्यक्ष कथन होगा, अर्थात् जब शामने बाहीक होगा तभी बक्ता 'यह वेल है' कहेगा, उसके अभाव में 'यह वेल है' कहा ही नहीं जा सकता। बाहीक की अनुपस्थिति में तो 'बाहीक वेल होता है' कहना पड़ेगा। बाहीक की उपस्थिति में वाक्य के कहे जाने पर 'अयम्' उसका वाचक हो गया, तब वेल, अयम् का प्रतीक नहीं हो सकता। प्रतीक प्रयोग में तो प्रतीक का ही प्रयोग होता है। अथवा कविता के एकाग्र ऐसे उदाहरण भी देखने में आते हैं जिनमें स्पष्टतः यह कहा गया है कि अमुक, अमुक का प्रतीक है।

शुद्धा साध्यवसाना लक्षणा वहाँ होती है जहाँ उपमेय और उपमान में सादृश्येतर सम्बन्ध होता है। परन्तु प्रतीक-योजना में सादृश्येतर सम्बन्ध का अवसर नहीं है, वह तो सादृश्य पर ही निर्भर है। अतः शुद्धा साध्यवसाना अथवा गौणी साध्यवसाना लक्षणा के अन्तर्गत 'प्रतीक' का अन्तर्भाव युक्तिसंगत नहीं है।

कविता में प्रतीकार्य तक कैसे पहुँचा जाता है, यह प्रश्न विचारणीय है। पन्त जी की निम्नलिखित पंक्तियों का परीक्षण करें—

उषा का था घर में आवास,
मुकुल का मुख में भृश विकास।
चाँदनी का स्वभाव में वास,
विचारों में बच्चों की साँस।^१

'उर' में उषा का आवास कैसे सम्भव है? अतः यहाँ वाच्यार्थ अन्युत्पन्न है, तब उषा से सम्बन्धित अर्थ, प्रकाश, प्रसन्नता, जीवन्मृत्य आदि ग्रहण करने होंगे। इस प्रकार उषा प्रकाश आदि का प्रतीक है, परन्तु इस प्रतीक—प्रयोग का प्रयोजन क्या है? 'उर' की सहृदयता, प्रेरणात्मकता आदि प्रकट करना। प्रयोजनवर्ती लक्षणा में प्रयोजन की प्रतीति में व्यञ्जना का व्यापार ही रहता है, यह सिद्ध बात है। जाकार्य मम्मट ने 'काव्यप्रकाश' के द्वितीय और पञ्चम उल्लास में इस सम्बन्ध में विस्तार से शास्त्रार्थ दिया है। अतः प्रतीकार्य तक पहुँचने में एक हेतु मुख्यार्थ का अन्युत्पन्न होना है। इसमें लक्षणा की प्रवृत्ति मानी जा सकती है, परन्तु प्रयोजन की प्रतीति में व्यञ्जना को हेतु मानना होगा। इस प्रकार प्रयोजन रूप प्रतीकार्य और प्रतीक में व्यंग्य-व्यञ्जक भाव सम्बन्ध है।

प्रतीक-प्रयोग में वाच्यार्थ सदैव अन्युत्पन्न नहीं होता। निराला की 'कुङ्कुमुत्ता' कविता की ये पंक्तियाँ विचारणीय हैं—

अब सुन वे गुलाब,
भूल मत पाई पर खुशबू रगो आव,
खून चूसा खाद का घुने अशिष्ट
बाल पर इतरा रहा कैपिटलिस्ट ।^१

इन पंक्तियों का वाच्यार्थ पूर्णतः निष्पन्न है। परन्तु चतुर्थ पंक्ति में 'कैपिटलिस्ट' पद प्रथम पंक्ति के 'गुलाब' की प्रतीक बना देता है। अब सहृदय इसे दूसरे अर्थ में देखता है। गुलाब-कैपिटलिस्ट, शोषक, निम्नवर्ग के सम्बन्ध पर फूलने-फलने वाले व्यक्तियों की प्रतीक है। स्पष्टतः यहाँ 'सन्दर्भ' ही प्रतीकार्थ तक पहुँचने का हेतु है। 'गुलाब' के प्रतीकार्थ की प्रतीति यहाँ व्यञ्जना-गम्य ही है। क्योंकि कैपिटलिस्ट गुलाब का वाच्यार्थ नहीं है। लक्षणा के हेतु न होने से यहाँ लक्षणा का अवसर भी नहीं है अतः प्रतीकार्थ की प्रतीति व्यञ्जना द्वारा हो रही है।

काव्य-प्रतीक में कुछ गुण उस वस्तु के होते हैं, जिसका वह वाचक होता है और कुछ गुण उस वस्तु के होते हैं जिसका प्रतीक होता है। अतः प्रतीक, उस वस्तु के भाव को, जिसका वह प्रतीक है, व्यञ्जित करता है। प्रतीक अपना वाच्यार्थ रखते हुए भी अन्य अर्थ—जिस प्रतीकार्थ कहा जाता है—व्यक्त करता है इसलिए प्रतीक और प्रतीकार्थ में व्यङ्ग्य-व्यञ्जकभाव सम्बन्ध ही होता है। आचार्य रामचन्द्र धुवन ने प्रतीक को विशेष प्रकार का उपमान कहा है। शुक्ल जी प्रतीक को विशेषता को तो हृदयगम कर चुके थे परन्तु 'सम्भवतः व्यञ्जना के प्रति पूर्वाग्रह के कारण वे इसे व्यञ्जक कहना न चाहते हैं। जो भी हो 'विशेष' स्वयं इस भाव की घोषणा करता है कि प्रतीक में सामान्य उपमानोपमेय भाव से अधिक वैशिष्ट्य है। यह वैशिष्ट्य इसके व्यञ्जकत्व के कारण ही है।

प्रतीक अन्योक्ति नहीं है—

काव्य-प्रतीक जिस संरचना में प्रयुक्त होता है, उस संरचना में उसकी स्थिति केन्द्रीय होती है। अन्योक्ति में एक पूर्ण वाच्यार्थ होता है, यह वाच्यार्थ सन्दर्भ के विमर्ग से अन्य अर्थ भी देता है। पर अन्योक्ति कथन की यह विशेषता है कि वाच्यार्थ-रूप कथन भी उतना ही सुन्दर लगता है, यदि किसी को सन्दर्भ का ज्ञान न हो और वह अन्य अर्थ न भी प्राप्त कर सके, तो भी कथन पूर्ण लगेगा। उसमें अन्तर यह होगा कि सन्दर्भ के ज्ञान से अन्योक्तिरूप कथन के वाच्यार्थ से विशेष व्यङ्ग्यार्थ की प्रतीति होगी और सन्दर्भ के ज्ञान के अभाव में सामान्य अर्थ की प्रतीति होगी। बिहारी की प्रसिद्ध अन्योक्ति का परीक्षण करें—

स्वारथं सुकृतं न भ्रमं वृथा देहं विहंगं विचारि ।

ज्ञानं पराये धानि परितु पच्छीनं न मारि ॥

(१) यदि श्रोता को राजा, उसके कर्मचारी आदि का सन्दर्भ ज्ञात नहीं है तो भी वह 'दाज पक्षी' रूप वाच्यार्थ से इस अर्थ तक पहुँच जाएगा कि मनुष्य को व्यर्थ, किसी अन्य के संकेत से, किसी को कष्ट नहीं पहुँचाना चाहिए । वह सामान्य व्यंग्यार्थ होगा ।

(२) यदि राजा जयसिंह और इनके कर्मचारियों का सन्दर्भ ज्ञात है तो राजा से सम्बन्धित विशेष अर्थ की प्रतीति हो सकेगी । इसका अर्थ यह हुआ कि अन्योक्ति में अर्थ निष्पत्ति के लिए भावेतर सन्दर्भ-विमर्श की अपेक्षा अनिवार्य है । प्रतीक का सन्दर्भ उस संरचना में ही होता है ।

अन्योक्ति व्यक्ति विशेष के लिए ही होती है, जब कोई व्यक्ति किसी दूसरे को प्रत्यक्ष न कहकर, व्याज से कहना चाहता है तो वह अन्योक्ति प्रणाली का आश्रय लेता है ।

अन्योक्ति में प्रतीक का प्रयोग किया जा सकता है पर प्रत्येक प्रतीक-प्रयुक्ति अन्योक्ति नहीं होती । अन्योक्ति और प्रतीक-प्रयुक्ति के उद्देश्य में स्पष्ट अन्तर है । अन्योक्ति की शैली में श्रोता की सन्निधि अपेक्षित है, प्रतीकशैली में यह आवश्यक नहीं है । एक वस्तु भिन्न-भिन्न सन्दर्भों में प्रयुक्त होकर भिन्न-भिन्न वस्तुओं का प्रतीक बन सकती है, पर अन्योक्ति विशेष सन्दर्भ में ही सीमित रहती है ।

गणपति चन्द्रगुप्त ने अरबानकृत प्रतीक वर्गीकरण को उद्धृत कर उससे सहमति प्रकट की है । यह वर्गीकरण निम्नलिखित है—

१—सकेतात्मक

इनमें प्रतीकात्मक शब्द का विशेष महत्त्व नहीं रहता, केवल सम्बन्धित पदार्थ का ही महत्त्व रहता है । उदाहरण के लिए हम अपने कुत्ते का नाम कमल रख देते हैं । यहाँ कमल विशेष कुत्ते का पर्यायवाची है ।

इसे श्री गुप्त ने अमिधा पर आधृत प्रतीक माना है । प्रतीक विधान के वैशिष्ट्य पर ध्यान देने से स्पष्ट होगा कि उपर्युक्त प्रयोग प्रतीक के अन्तर्गत नहीं रखा जा सकता । यद्यपि ऐसे मत भी हैं जो भाषा के प्रत्येक शब्द को, उस शब्द से ज्ञात वस्तु का प्रतीक मानते हैं । उस दृष्टि से भी 'कमल' कुत्ते का प्रतीक नहीं कहा जा सकता । यहाँ दो वस्तुएँ हैं कुत्ता और कमल । 'कुत्ते' के स्थान पर कमल का प्रयोग किसी भी सादृश्य पर आधारित नहीं है । एक वस्तु के स्थान दूसरी वस्तु का अथवा उसके नाम का प्रयोग करने से ही वह वस्तु प्रतीक नहीं बन जाती, सादृश्य

की प्रतीति ही प्रतीकार्थ तक पहुँचती है। 'कुत्ते को कमलें कहना,' अभिप्राय पर आधुन तो एकदम नहीं है। कुत्ते और कमल के वाच्यार्थ 'रूढ़' हैं। यह वाक्य—'यहाँ कमल विशेष कुत्ते का पर्यायवाची है', निरर्थक है। पर्यायवाची प्रसिद्ध होते हैं, जब तक प्रयोक्ता स्पष्ट न कहे कि कमल का अर्थ उसका विशेष कुत्ता समझा जाय तब तक कोई भी ऐसा समझने की मूर्खता नहीं करेगा। अब ऐसे प्रयोगों को प्रतीक नहीं कहा जा सकता।

२—अभिव्यजनात्मक

इनमें प्रतीकार्थक शब्द का प्रयोग विशेष प्रयोजन से होता है। 'मेरा नोकर बिल्कुल गया है, उसे कुछ भी समझ में नहीं आता' यहाँ गया मूर्खता का प्रतीक है। वस्तुतः हमें भी प्रतीक प्रयोग नहीं कहा जा सकता, यह लक्षणा का उदाहरण है। लक्षणा के प्रत्येक प्रयोग में प्रतीक नहीं होता। काव्यशास्त्र के प्रसिद्ध उदाहरण 'गगाया घोष' में लक्षणा का चमत्कार स्पष्ट है, पर वहाँ प्रतीक प्रयोग नहीं है।

३—आरोपमूलक

'इसमें जानबूझ कर एक अर्थ पर दूसरे अर्थ का आरोपण होता है।' उदाहरण दिये गये हैं—

(१) 'ठाढा सिंह बरावै गाई'—'कशोर'

(२) 'मधुर-मधुर मेरे दीपक जल'—'महादेवी'

परन्तु ये दोनों उदाहरण भिन्न प्रकृति के हैं। कशोर की पंक्ति में वाच्यार्थ अभ्युत्पन्न है—'सिंह गाँवों को घटा रहकर नहीं बराता।' कशोर के पदा के विमर्श से ही इस उलटबाँधी का रूप स्पष्ट होता है। सिंह यहाँ मन है, गाई का अर्थ इन्द्रियाँ हैं। यह अर्थ किसी सादृश्य से व्यक्त नहीं होता। यह शब्द लक्षणा का ही नहीं, सीमित, अत्यन्त रूढ़ कोई लक्षणा हो तो उसका उदाहरण कहा जा सकता है।

इसके विपरीत महादेवी की पंक्ति प्रतीक-प्रयोग का श्रेष्ठ उदाहरण है। इसमें वाच्यार्थ अभ्युत्पन्न नहीं है। 'दीपक के मधुर-मधुर जलने' में माधुर्य की अभिव्यक्ति होती है। साथ ही 'दीपक' प्रतीक से अन्य अर्थ भी प्रतीत हो सकते हैं।

निष्कर्षतः कहा जा सकता है—

(१) प्रतीक प्रयोग के मूल में दो वस्तुओं के सादृश्य की प्रतीति है।

(२) प्रतीक का अन्तर्भाव लक्षणा प्रयोगों से नहीं होता। लक्षणा प्रयोगों में सर्वत्र प्रतीक योजना नहीं दिखाई पड़ता। कहीं-कहीं प्रतीकार्थ की प्रतीति में लक्षणा-प्रक्रिया दृष्टिगोचर होती है। सामान्यतः प्रतीक अपना अर्थ रखते हुए ही प्रतीकार्थ व्यक्त करता है।

(३) प्रतीक-प्रयुक्ति के मूल में कम-से-कम शब्दों के द्वारा वाञ्छित कुछ एक मूर्तियों के उद्भावन की आकांक्षा है।

(४) प्रतीक और उसके अर्थ में व्यंग्य-व्यञ्जक भाव सम्बन्ध है।

कविता में प्रतीक-प्रयोग, कविता की अटिल-सृजन-प्रक्रिया से सम्बद्ध है। कवि जब अपने आवेग (Poetic impulse) को स्पष्टतः अभिव्यक्ति देना नहीं चाहता तब वह प्रतीक का प्रयोग कर सकता है। कवि-मानस में जो अनेक वस्तुएँ, घटनाएँ निक्षिप्त रहती हैं उनमें से जिससे भी कवि की सात्त्विक वस्तु, भाव अथवा घटना का सादृश्य होगा, वही प्रतीक रूप में प्रयुक्त की जा सकेगी। परन्तु प्रतीक-प्रयोग की यह प्रक्रिया इतनी सरल भी नहीं है। कभी-कभी अनेक पूर्वदृष्ट वस्तुएँ, पूर्वानुभूत घटनाएँ मिलकर एक नई वस्तु, नई घटना को रूपायित कर देते हैं—ऐसी वस्तु जब प्रतीक रूप में प्रयुक्त होती है तो प्रतीकार्थ-ज्ञान करना अटिल हो जाता है। तब भी, प्रतीक, काव्य में प्रयुक्त किया जाने वाला सहज उपादान है। प्रतीक काव्यात्मक आवेग और नियन्त्रण के द्वन्द्व को कलात्मक परिणति है। इस प्रकार के प्रयोग का दोहरा उद्देश्य रहता है—(१) नियन्त्रण से सामंजस्य और (२) आवेग की अभिव्यक्ति। इसका एक निष्कर्ष यह निकलता है कि प्रतीक-युक्त रचना में अर्थ तल पर नहीं होता, उसे संरचना के गहन तल से प्राप्त करना होता है। तल पर एक अर्थ ज्ञात होता है, इस अर्थ से दूसरे अर्थ तक पहुँचना होता है। यह दूसरा अर्थ ही कवि का अभिप्रेत होता है। यदि ऊपर से प्रतीत होने वाला वाच्यार्थ अगुप्त रहता तो प्रतीक प्रयोग का प्रथम उद्देश्य-नियन्त्रण से सामंजस्य-पूर्ण नहीं होगा। अतः प्रतीक प्रयोग में प्रतीक के लिए आवश्यक है कि स्वयं का अर्थ देते हुए ही अन्य अर्थ की प्रतीति कराये।

ध्वनिसिद्धान्त ऐसे सभी प्रयोगों को संलक्ष्यक्रमव्यंग्य के अन्तर्गत रखता है। स्पष्ट है कि प्रतीक-प्रयोग में प्रथमतः वाच्यार्थ की प्रतीति होती है तदनन्तर विमर्श-पूर्वक अन्य अर्थ तक पहुँचा जाता है। यह अन्य अर्थ, पाठक के समक्ष, विचार रूप में उपस्थित हो सकता है, भाव रूप में भी हो सकता है। कविता के ऐसे शतशः उदाहरण हैं, इन सब का विचार करके ही, सृजन और भावन को दृष्टि में रखते हुए आनन्दवर्धन ने असंलक्ष्यक्रम कोटि की कल्पना की है। काव्य की आत्मा रस कहकर, आनन्दाभिभूत होकर, झूमना बहुत सरल है, पर कविता की इस कोटि की रससिद्धान्त के आधार पर व्याख्या करना कठिन है। तब रसवादियों को रस को व्यापक करने का प्रपंच रचना पड़ता है।

संसार के सभी क्षेत्रों के काव्य में—सभी कालों में प्रतीक का प्रयोग हुआ है और आज भी हो रहा है। यह स्थिति प्रतीक को सृजन की प्रक्रिया में सहज उत्पन्न काव्योपादान सिद्ध करती है।

हिन्दी के आधुनिक काव्य में जो प्रतीक, 'विम्ब' आदि को अपरिहार्य कहकर, इन्हें नये हिन्दी-काव्य के वैशिष्ट्य के रूप में विवेचित किया जा रहा है।

उपयुक्त विवेचन ■ यह सिद्ध हो जाता है कि प्रतीक काव्य का ऐसा उपादान है जो कवि के अमिषेय अर्थ को व्यञ्जना करता है, प्रतीक स्वयं व्यञ्जक है। काव्य रचना के इसी शाश्वत सत्य से छायात् कर आनन्दबोधन ने प्रतीयमान अर्थ के सलक्ष्य-क्रम प्रकार का विधान किया था। काव्य वाक्य में कवि का अमिषेय अर्थ ही तात्पर्य-विषयोमूय अर्थ होता है—अतः वही प्रमाण है। प्रतीक के द्वारा वह अर्थ प्रतीयमानतः व्यक्त होता है। इसलिए प्रतीक-प्रयोग ध्वनि के स्थल होते हैं।

आधुनिक हिन्दी काव्य के कुछ प्रतीक प्रयोगों का शिरोपथ यहाँ प्रस्तुत किया जा रहा है।

- (१) कितनी द्रुपदा के बाल खुले,
कितनी कलियों का अन्त हुआ,
वह हृदय खोल चित्तोद यहाँ।
कितने दिन व्यास बतन्त हुआ। (दिनकर-ठुङ्कार, हिमालय)

उपयुक्त उद्धरण में 'द्रुपदा', 'कलियों' आदि पद प्रतीक हैं। दोनों का वाच्यार्थ सगत है परन्तु द्रुपदा के पूर्व प्रयुक्त 'कितनी' पद उसे प्रतीक बना देता है। द्रौपदी महाभारत का ऐसा पात्र है जो पवित्र माना जाकर भी साधित हुआ। अपने बलवान् प्रियजनों की उरम्बिनि में उसके केश सींचे गये। इस प्रकार द्रौपदी विरगता का, नारी की अवमानना का प्रतीक भी है और पञ्चकन्याओं में परिगणित द्रौपदी पवित्रता का प्रतीक भी। यहाँ द्रौपदी पवित्र और निर्दोह नारियों का प्रतीक है। प्रतीकार्थ होगा—'कितनी द्रौपदियों-कितनी पवित्र, किन्तु विरगता स्त्रियों का उनके स्वजनों के देखते-देखते अपमान हुआ, उन्हें केश पकड़ कर सींचा गया। इस प्रसंग के विमर्श से कलियों का अर्थ होगा कत्ती जैसी कच्ची उम्र की बालिकाएँ, जिन्हें कुचल दिया गया। निश्चय ही ये प्रतीक न तो सधना में अन्तर्भावित हो सकते, न अन्योक्ति में। ये प्रतीक अपने वाच्यार्थ को रखते हुए ही सन्दर्भ से अन्य (वाच्यार्थोभूत) अर्थ की प्रतीति करा रहे हैं, इसीलिए प्रतीक को व्यञ्जक कहा गया है।

- (२) मैं वही शम्भूक हूँ,
तू ने दिया था रोक उस दिन,
स्वर्गपथ पर मुझे आते देख।
मैं वही एकलव्य हूँ,
जि शत्रुघर्षा की ओर अर्जुन

डर गया था,
और तूने ले लिया था अँगूठा ।
याद रख मैं हूँ
वही अभिभूत ढाका का जुलाहा,
काट ती थी उँगलियाँ जिसकी,
किसी दिन क्रुद्ध तूने ।

(रांगेय राघव, पिछले पत्थर, आततायी)

शम्भूक, एकलव्य और ढाका का जुलाहा क्रमशः रामायण, महाभारत और आधुनिक युग के तीन पात्र हैं । तीनों मिलकर शोषण की उस परम्परा को व्यक्त करते हैं जिसका एक धोर महाभारत काल में है, और दूसरा आधुनिक युग में । शम्भूक शूद्र था, अपनी तपस्या के बल पर मोक्ष चाहता था । ऋषि-ब्राह्मण, जो शूद्र को तपस्या का अधिकारी नहीं मानते थे, उसकी तपस्या को न सह सके, परिणामतः स्वयं राम ने शम्भूक का वध किया, क्योंकि उसने तपस्या की थी । प्रस्तुत कविता में शम्भूक उन सब शोषितों का प्रतीक है जो अपने परिश्रम के फल से (शोषकों-आततायियों के द्वारा) वंचित कर दिये जाते हैं । एकलव्य भी शोषित पात्र है । उसने स्वयं के परिश्रम से वनविद्या अर्जित की और राजकुमारों के गुरु द्रोणाचार्य ने केवल इसलिए कि एकलव्य अर्जुन से श्रेष्ठ धनुर्धर न बन जाय, उसका अँगूठा गुरु-दक्षिणा में ले लिया, जबकि उन्होंने कभी उसे शिक्षा न दी थी और ढाका की मलमल, जिसका पूरा धान अँगूठी से निकल जाता था, ढाका के जुलाहों को अँगुलियों की कला थी । अँग्रेजों ने उन अँगुलियों को इसलिए कटवा दिया था कि वेशी मलमल न बने और भारत अँग्रेजी कपड़े का बाजार बन सके । उन तीन प्रतीकों का व्यंग्यार्थ शोषण की यह दीर्घ परम्परा है, इनके साथ ही, इन तीनों से सम्बद्ध प्रसंग भी स्मृति में उतर आते हैं । कवि ने केवल प्रतीक कहे हैं, अपना वाच्यार्थ प्रकट कर, उसके द्वारा ये प्रतीक व्यंग्य रूप में (प्रधान अर्थ) शोषण की परम्परा के प्रति आक्रोश व्यञ्जित करते हैं । इस कविता का प्रेरक आवेग शोषण की पीड़ा की अनुभूति से उत्पन्न है । परन्तु राज्य का, शासन का अंकुश इस आवेग को नियन्त्रित करता है, परिणामतः अभिव्यक्ति प्रतीकमयी होती है । हिन्दी की प्रगतिशील कविता में दिनकर, रांगेय राघव सोहनलाल द्विवेदी, आदि ने रोम के सम्राट् नीरो, रूस के जार, जर्मन के हिटलर को भी अत्याचारी के प्रतीक के रूप में प्रयुक्त किया है ।

(३) युग की गंगा,
गुहागत से,
आगे जाकर,
सूर्योदय से खेलेगी हो ।

युग की गंगा

मूसी सेती संचिगी ही ।

(केदारनाथ अप्रवास - युग की गंगा)

उपर्युक्त कविता में 'गंगा' शब्द 'युग की' पद के सान्निध्य से प्रतीक बन जाता है। गङ्गा यहाँ पवित्र प्रवाह का प्रतीक है। जन-जन की शक्तिशाली चेतना का पवित्र प्रवाह जो मूर्खोंदय से, प्रकाश से, ज्ञान से खेलेगा, जो मूर्ख मानस को भी अपने प्रवाह से संचिगा, हरा भरा कर देगा। चेतना का जो प्रवाह मुक्त था, अब जायेगा। यह अर्पे द्वितीय पंक्ति में प्रयुक्त 'गुहागर्व' और चतुर्थ पंक्ति में प्रयुक्त 'मूर्खों-दय से खेलेगी' से व्यजित होता है। इस अर्थ की प्रतीति के चमत्कार में ही कविता का आनन्द है।

(४) अवे मुन वे गुलाब,

मूल मत पाई गर सुशङ्ख रगोआव,

खून खूसा खाव का तूने अशिष्ट,

बाल पर इतरा रहा कैपिटलिस्ट ।

यह कहा जा चुका है कि निराला में साम्यवादीक आवय अत्यन्त प्रबल है। निराला का परिवेश भी विविध था, हृदय में मुक्तिभावना की ज्वालाभूली, ऊपर से अंग्रेजी शासन का अकुल। निराला के व्यवहार में भी 'कैपिटलिस्ट' के प्रति हिंसा का भाव प्रकट होता था। इस कविता में गुलाब 'कैपिटलिस्ट' का प्रतीक है। निराला ने स्वयं ही साहस्य भी प्रकट कर दिया है। खाद शोषितों का प्रतीक है। शोषितों के बाल पर, श्रम पर, 'रगो आव' प्राप्त कर 'कैपिटलिस्ट' इतराता है, यह प्रतीक और कथ्य का साम्य है। परन्तु निराला का व्यक्तित्व अधिक आह-ओट सह नहीं पाता। गुलाब को 'कैपिटलिस्ट' कह कर 'अवे', 'तू', 'अशिष्ट' आदि प्रयोग कर निराला न शोषितों के प्रति हृदयगत आक्रोश को व्यक्त कर दिया है। गुलाब मुख्य प्रतीक होत हुए भी प्रधान नहीं रह जाता, 'कैपिटलिस्ट' पद का प्रयोग उसे स्पष्ट कर देता है। कवि का भावैश ही यहाँ प्रधान व्यंग्यार्थ है। प्रतीक वस्तुतः वाच्यार्थ से व्यंग्यार्थ तक पहुँचने का क्रमिक माध्यम है। परन्तु इस कविता को पढ़ते ही कवि का अनुभूति से सीधा साधारण होता है। कवि की अनुभूति की शिल्पमग्नित यह अभिव्यक्ति सहृदय को चमत्कृत करती है, यही इसकी उपलब्धि है।

(५) दानव है वह चाह रहा एकाकी जो सोना बटोरना

मीर्छों को ही माता है सारा जमोरना,

हमें नहीं काँटे बसव हैं,

सबे घाव में खीर फाड़ करना ही होगा

(नागार्जुन, शक्ति का मोची, हंस, अक्तू, ५०) ।

‘सदे धाव’ ‘काँटे’, ‘गीघ’, ‘दानव’, आदि प्रतीकों के रहते हुए भी नागार्जुन की इस कविता में, कवि का मूल भाव शोषण के प्रति दृढ़ प्रतिक्रिया, पूँजीपतियों की स्वर्ण एकत्रित करने की प्रवृत्ति के प्रति उद्दाम आक्रोश उछले पड़ते हैं। भाषा का प्रयोग भी इसी उद्दाम आवेग से संचालित है। तृतीय पंक्ति में काँटे के पूर्व ‘नहीं’ का प्रयोग तथा अन्त में ‘हैं’ का प्रयोग निश्चयात्मकता के व्यञ्जक हैं। चतुर्थ पंक्ति में निपात ‘ही’ का प्रयोग इस प्रभाव को सघन करता है।

प्रतीक का स्वरूप कवि के आवेग पर निर्भर करता है। एक ही भाव के अनेक प्रतीक हो सकते हैं, पर कवि किसी विशेष प्रतीक का ही भयन करता है। उपर्युक्त कविता में ‘दानव’ और ‘गीघों’ के स्थान पर अन्य प्रतीकों का प्रयोग भी किया जा सकता था, पर, संभवतः ‘दानव’ और ‘गीघ’ कवि की सोना बटोरने वालों के प्रति धृष्टा और तिरस्कार के अधिक निरुद्ध हैं। कविता की अन्तिम पंक्ति कवि के निश्चित और दृढ़ प्रतिरोधारमक भाव की व्यञ्जक है।

(६ घू-घू जल रही है

स्वर्ण की लंका

विजय की वीजयन्ती

फरफराती बढ़ रही है

लाल सेना आज। (शिवमेगलमिह ‘सुमन’)

इन पंक्तियों में — ‘स्वर्ण की लंका’ पद ही केन्द्रीय प्रयोग है। लंका सोने की थी, सोना वहाँ बन्दो था। यहाँ यह प्रयोग पूँजीपतियों के लिये है, जिनके पास पूँजी (सोना) बन्द है। ‘स्वर्ण की लंका’ का यह अर्थ सक्षणागम्य नहीं है, यहाँ वाच्यार्थबाध का अवसर नहीं है। वस्तुतः ‘लाल सेना’ पद के संदर्भ से ‘स्वर्ण’ की लंका का ‘पूँजीवादी व्यवस्था’ अर्थ निष्पन्न होता है। कतिपय शोध ग्रंथों में ‘लाल सेना’ को भी प्रतीक कहा गया है, पर यह प्रतीक नहीं है। ‘लाल सेना’ रूसी सेना का वाचक है। ‘लाल सेना’ में यह अर्थ रुढ़ हो चुका है। ऐसा नहीं है कि लाल सेना का वाच्यार्थ कुछ और हो तथा साहज्य से यह अन्य अर्थ व्यक्त करता हो। ऐसे प्रयोग वाच्य ही होते हैं। ऐसे प्रयोगों को ही ध्यान में रखकर आनन्दबर्धन ने कहा है —

रूढा ये विषयेऽन्यत्र शब्दाः स्वविषयादपि ।

सावण्यायाः प्रयुक्तास्ते न भवन्ति पदं ध्वनेः ॥

अर्थात् सावण्य आदि शब्द जो अपने विषय (लवणयुक्त) से भिन्न सौन्दर्यादि अर्थ में रुढ़ हो चुके हैं, वे भी प्रयुक्त होने पर ध्वनि का विषय नहीं होते। ‘लाल सेना’ का वाच्यार्थ ही रूसी सेना है। इस पद के संसर्ग से ही ‘स्वर्ण की लंका’ प्रतीक बन सका है।

पौराणिक पात्र, वस्तुएँ और घटनाएँ भी कालांतर में प्रतीक बन जाते हैं। व्यक्ति से सम्बद्ध उपादान व्यक्ति निरपेक्ष होकर भाव को प्रतीक बन जाते हैं। उनका वाच्यार्थ नुप्त नहीं होता, वाच्यार्थ के द्वारा ही वे भाव को व्यञ्जना करते हैं। 'दधीची ऋषि' ने जनकस्याण के लिए आत्म त्याग किया था। कालान्तर में 'दधीची की हड्डियाँ' पदवन्ध दृढता के, वञ्चता के भाव का प्रतीक बन गया। पहने दधीची व्यक्ति विशेष था, अब आत्मत्याग के भाव का प्रतीक है। दधानि की हड्डियाँ दृढता के वञ्चता के भाव का प्रतीक है। इस प्रकार के प्रतीक में सहृदय का ध्यान एवं प्रथम वाच्यार्थ पर ही जाता है। जो व्यक्ति दधीचि के त्याग की अनकथा को नहीं जानता वह इस प्रयोग के प्रयोजन तक पहुँच हो नहीं सकता।

आधुनिक काव्य में 'सलीब' भी बहुप्रयुक्त प्रतीक है। सलीब वह क्रॉस था जिस पर टाँग कर ईसा को मृत्युदण्ड दिया गया था। उस युग की परम्परा के अनुसार मृत्युदण्ड भागी स्वयं सलीब को डोकर वध-स्थान तक ले जाया करता था। जब सलीब बट्टा का, बट्टकर मृत्यु का, हँसने हँसते कष्ट सहकर मरने का प्रतीक है। ईसा के कारण 'सलीब' ईसाइया का धर्म चिह्न बन गया बलिदान का प्रतीक हो गया। अर्थविस्तृति के क्रम में धर्म और मानवता के लिए लड़ी जाने वाली लड़ाई का प्रतीक हो गया। 'सलीब का बाहकत्व' गौरव की व्यञ्जना करता है—

'मैं अपने ही नहीं तुम्हारे भी सलीब का बाहक हूँ' (अन्धे)

कभी-कभी पूरी कविता ही किसी घटना का, किसी विशेष अर्थ का प्रतीक बन जाती है।

(७) तो रहा है गोंप अँधियाला नदी की जाँघ पर,

डाह से सिहरी हुई यह चाँदनी

घोर दौरों से उझककर साँक जाती है। (अन्धे)

यद्यपि इन पक्तियों में जो वाच्यार्थ प्रकट हो रहा है, अपने आप में पूर्ण है तथापि 'घोर दौरों से उझककर', 'सिहरी हुई' आदि पद एक अर्थ अर्थ की भी प्रतीति कराते हैं, वे अँधियाला पुष्प का, नदी प्रिया का, और चाँदनी (जो झुके से जाती है और अँधियाले को नदी की जाँघ पर सोते देख ईर्ष्या से सिहर उठती है।) सपत्नी के अर्थ को व्यञ्जित करने वाले प्रतीक बन जाते हैं। पूरी कविता ही इस अन्य अर्थ को व्यक्त करती है। यहाँ भी व्यञ्जना अन्य पदों के सन्दर्भ से सम्भव हुई है। 'डाह' 'घोर दौरों' आदि प्रयोग भाषा के सामान्य प्रतिमान (norm) से विपन्न हैं। ये विशेष प्रभावी प्रयोग ही सहृदय को व्यंग्य अर्थ तक पहुँचाने का साध्य करते हैं।

इस उदाहरण में प्रतीकों से बना विम्ब भी स्पष्ट है—प्रेमसी की 'जाँघ पर' सिर रखकर सोया प्रेमी, पत्नी का 'चुपके से, हल्के-हल्के पैर रखकर आना, उमककर' देखना, सभी कुछ चित्रवत् साकार हो गया है। 'चोर पैरों' व्यञ्जक है, इसका अर्थ है चोर की भाँति हल्के कदम रख कर आना। 'उमककर' में पंजों के बल उठी, गर्दन उठाकर देखने का प्रयत्न करती हुई, स्त्री का चित्र उभरता है। 'जाँघ' क्रिया इस चित्र को पूर्णता देती है।

(घ) साँप तुम सम्य तो हुए नहीं,
नगर में चलना
भी तुम्हें नहीं आया
एक बात पूछूँ उत्तर दोगे ?
तब कैसे सीसा डसना,
बिप कहाँ पाया ! (अश्वमेध)

उपयुक्त कविता का केन्द्र-विन्दु (प्रमाणा पद)—'साँप' है। इस कविता का व्यंग्य शहरी सन्न्यता पर कटाक्ष है। शहरी सन्न्यता विपैनी है, जन-जन को स्वार्थी बनाती है। कवि कहता है कि सर्प सम्य नहीं है कि नगर में रहे (नागरिक सन्न्यता में जीने वाले ही सम्य होते हैं ?) जब नगर में नहीं रहा तो डँसना उसे कैसे आया ? उसने बिप कहाँ पाया। क्योंकि डसना और बिप पालना तो आज नागरिक सन्न्यता के अनिवार्य घर्म बन गये हैं। यहाँ 'डँसना' और 'बिप' प्रतीक हैं, साँप प्रतीक नहीं है जैसा कि कुछ विद्वानों ने माना है। साहस्य शहरी जनों के विद्वेष और बिप में, धोखे भरे व्यवहार और डँसने में है। इस प्रकार की कविताओं का सौन्दर्य इनके वाक्यार्थ-भूत प्रतीयमान अर्थ में ही होता है।

कविता के इस सौन्दर्य की व्याख्या संलक्ष्यक्रम व्यंग्य के आधार पर ही सम्भव है, ब्रह्मानन्दसहोदरस्य विषयक सिद्धान्त के आधार पर नहीं। इसमें वाच्य वस्तु से प्रतीयमान विचार रूप वस्तु की प्रतीति होती है। इसमें 'भाव कुहार' नहीं है, कवि के कव्य तक पहुँचने की, उसे उन्मूलित करने की शमत्कृति है।

अतः प्रतीक और उसके अर्थ में व्यंग्य-व्यञ्जक भाव सम्बन्ध होता है, जिन प्रतीकों में वाच्यार्थ वाधित प्रतीत होता है, उनमें भी प्रयोजन की प्रतीति में व्यञ्जना-व्यापार मानना होगा। आधुनिक कविता का प्रमुख सिल्प-उपादान माना जाने वाला प्रतीक प्रतीयमान अर्थ के सौंदर्य की अभिव्यक्ति का साधन है। क्योंकि प्रतीयमान अर्थ कवि की अनुभूति रूप होता है- अतः प्रतीक उससे स्वतः संबद्ध हो जाता है।

(६) प्रातः होते

सबस पक्षों की अकेली एक मोठी छोट से

अनुगता मुझको बनाकर बावली को—

जानकर मैं अनुगता हूँ—

उस विदा के, विरह के विच्छेद के तीखे निमिष में भी

घुता है—

उड़ गया वह बावला

पछी मुनहला

कर प्रह्वित बेह की रोमावली की (अज्ञेय)

उपर्युक्त कविता में मुनहला पछी प्रिय का प्रतीक है। ऐसा प्रिय जो रक्त भर साथ रहा और प्रातः काल होते ही अपनी प्रिया को सबसे अगले से आलिंगन कर, प्रह्वित बनाकर चला गया। यह जानकर भी कि प्रिया अनुगता है, त्याग कर जाने में सम्भवतः उसकी आदिम पुरुष भावना की लुप्ति मिली हो? 'बावला विशेषण प्रेम और विश्वास का व्यञ्जक है कि भले हा वह चला गया है, पर लौट कर आएगा। 'बावली' पद मुग्धा व प्रेयसी की प्रेम-अनुगता को व्यक्त करता है। व्यञ्जकत्व की दृष्टि से इस कविता के अन्य पद भी महत्वपूर्ण हैं।

(१०) सागर भी रग बदलता है।

गिरगिट भी रग बदलता है,

सागर को पूजा मिलती है

गिरगिट कुरसा पर पलता है।

सागर है बली

बिचारा गिरगिट (अज्ञेय)

इस कविता में सागर और गिरगिट क्रमशः शक्तिशाली और निरीह लोगों के प्रतीक हैं। जिन बातों को निरीह लोगो में दुर्गुण माना जाता है, वही बातें शक्तिशाली में गुण बन जाती हैं। इतना हाँ नहीं उन बातों के रहते शक्तिशाली की पूजा भी की जाती है, निरीह जन घृणा पाता है।

(११) हम निहारते रूप

काँच के पीछे हाँप रहे हैं मछली।

रूप तृषा भी

(और काँच के पीछे) है जिजीविषा (अज्ञेय)

इन पंक्तियों में मछली 'जिजीविषा' (जीने की प्रयत्न इच्छा) का प्रतीक है।

जिजीविषा का यह प्रतीक अज्ञेय के 'आँगन के पार द्वार' कविता-संग्रह की कविता में भी प्रयुक्त हुआ है।

अतः यह सिद्ध होता है कि प्रतीक व्यञ्जक उपादान है। आधुनिक काव्य, विशेषतः नए हिन्दी काव्य में एक स्वर से कवियों और आलोचकों ने प्रतीक-प्रयुक्ति के महत्त्व को स्वीकारा है। तब प्रतीकार्य तक पहुँचने की प्रक्रिया और प्रतीक को कवि की अनुभूति से सम्बद्ध करने वाले ध्वनिसिद्धान्त की संतक्ष्यक्रम व्यवस्था को कैसे अस्वीकार किया जा सकता है। और कैसे ध्वनिसिद्धान्त के रहते भारतीय काव्यशास्त्र को नए काव्य के लिए अनुपयुक्त कहा जा सकता है।

विम्ब

विम्ब काव्य की सृजन-प्रक्रिया में ही उद्भूत होने वाली निर्मिति है। इस प्रकार विम्ब काव्य-शिल्प का महत्त्वपूर्ण उपादान है। विम्ब के द्वारा कवि अपनी अनुभूति को गुणवैशिष्ट्ययुक्त साकार अस्तित्व के रूप में उपस्थित करता है। विम्ब का निर्माण ऐसी ध्यानधर्मी प्रक्रिया है जो ध्वनि, गति और प्रकृति के प्रभावों से जीवन्त होकर भावक की विचार और संवेदन तंत्रियों को संकृत कर रही है, मनोवेगों को उद्देलित कर देती है। विम्ब शिल्प की यह विधि है जिससे कवि के अमूर्त और अनियंत्रित आवेग अभिव्यक्ति का संतोष प्राप्त करते हैं। विम्ब वह आधार है जिसे प्राकर अनुभूति दृश्य, श्रव्य अथवा स्पर्शम हो जाती है। काव्य ने कवि की विम्ब-विधायिनी कल्पना को इसीलिए पुलरूपादक कल्पना कहा है। टी० एस० इलियट का 'आब्जेक्टिव कोरिलेटिव' का सिद्धान्त भी विम्ब-प्रक्रिया का आख्यान करता है। इस सिद्धान्त के अनुसार अभिव्यक्ति की प्रक्रिया में कवि कुछ ऐसी वस्तुओं को खोजता है जिनमें उसकी अनुभूति साकार हो सके।

काव्यात्मक विचार कल्पना के द्वारा विम्ब रूप ग्रहण करता है। इस विम्ब में अनुभूति की ऊष्मा होती है। वास्तविक यथार्थ के अनुरूप होता हुआ भी, विम्ब कवि मानस की अपेक्षाओं को पूर्णता का संतोष देता है। यह स्थिति काव्य-सृजन को स्वप्न-प्रक्रिया के समानान्तर बना देती है। स्वप्न-क्रिया में, स्वप्न द्रष्टा की असंतुष्ट कामनाओं की तुष्टि मिलती है। फ्रायड ने यह उपपादित किया है कि हमारे बहुत से स्वप्न जिन्हें स्पष्टतः नहीं पहचाना जा सकता—कामनाओं की तुष्टिरूप ही होते हैं। कामना, किसी प्रतीक में अथवा कल्पनात्मक प्रस्तुतीकरण में निहित होकर व्यक्त होती है। फ्रायड की धारणा है कि प्रत्येक स्वप्न के मूल में कोई न-कोई असंतुष्ट कामना होती है। स्वप्न में चेतनमानस की यह भावना कि 'काश, ऐसा होता' मुक्त हो जाती है और इच्छा पूर्ण रूप में व्यक्त होती है। प्रतीक के मूल में भी ऐसी इच्छाएँ रहती हैं।

कवि-मानस में निहित अनेक अवयवों से पूर्ण विम्ब बनने की प्रक्रिया अत्यन्त जटिल है। फ्रायड और उसके अनुयायियों ने स्वप्न के सम्बन्ध में अनेक व्याख्याएँ

प्रस्तुत की हैं, ये व्याख्याएँ स्वप्न में उभरने वाले विम्बों की निर्माण-विधि पर प्रकाश डालती हैं। क्योंकि काव्य-रचना-प्रक्रिया को स्वप्न प्रक्रिया के समानान्तर कहा गया है अतः यह विवेचनीय है कि स्वप्न-प्रक्रिया काव्यसृजन में निहित विम्ब की व्याख्या हेतु कितनी उपयोगी है। स्वप्न-द्रष्टा के विचारों और अनुभूतियों से स्वप्न बनने की विधि को स्वप्न-प्रक्रिया (dream work) कहा गया है, इस प्रक्रिया के कुछ निश्चित नियम हैं। यदि स्वप्न-प्रक्रिया के सदृश प्रक्रिया काव्यात्मक विम्बों के निर्माण में भी मानी जाय तो इसे काव्य-प्रक्रिया (Poetic work) कहा जा सकता है।

स्वप्न-चित्र की भाँति काव्य-विम्ब भी मानस में निहित अनेक पूर्वघटनाओं से सम्बद्ध होता है। स्वप्न का एक व्यक्ति यथार्थ जगत् के एकाधिक व्यक्तियों से मिलकर बन सकता है। इस प्रकार स्वप्न में देखा हुआ व्यक्ति अनेक व्यक्तियों का सप्रयत्न होता है। स्वप्न का यह सप्रयत्न व्यक्ति जिन-जिन अवयवभूत व्यक्तियों से बना है उन सबके कुछ-कुछ गुणों से युक्त हो सकता है। इसीलिए वह अनेक अर्थों से भरा होता है। इस प्रक्रिया में अविविस्तृत और रिकॉगित विचार सृष्टि का सघनन होता है।

स्वप्न एवं एमेसन (Fusion) प्रक्रम है। सघनन और समेकन की जैसी प्रक्रिया स्वप्न-निर्माण में घटती है वैसे ही काव्य-सृजन में भी घटती है। कवि द्वारा प्रस्तुत विम्ब यौगिक होता है। अनेक भूतों से संबद्ध होने के कारण, उन भूतों के वैशिष्ट्य भी विम्ब में होते हैं। न केवल विम्ब 'वरन्' कविता का प्रत्येक शब्द, कविता को प्रेरित करने वाली कल्पना के गुण से समन्वित होता है। यही कारण है कि काव्यात्मक भाषा कल्पना प्रेरित विषयवस्तु को अभिव्यक्त करने में यत्नमय होती है। विम्बविधान बहुविध आसनों से सम्बद्ध होता है अतः एक, दो या अनेक अर्थों को व्यक्त करता है। इसीलिए यह कहा गया है कि काव्य-सृजन में भी स्वप्न की भाँति सघनन होता है। विम्ब के अर्थों में से कोई तल पर ही रह सकता है, अन्य निहित हो सकते हैं। बहुधा निहित अर्थ तत्तीय अर्थ की अपेक्षा महत्वपूर्ण होते हैं। वस्तुतः भावात्मक तथा काव्यात्मक मूल्यवत्ता रखने वाला विचार वाक्यांश तल नहीं व्यक्त किया जा सकता, वह प्रतीयमान ही होता है। कविता उतनी ही काव्यात्मक होगी, जितनी उसकी भाषा अर्थगर्भित होगी। कविता का वैशिष्ट्य उसके सार्थक तथा मर्ममय होने में ही है। इसीलिए इन दोनों गुणों का प्रतिपादन करने वाला ध्वनिसिद्धान्त नई कविता के लिए विशेषतः प्रयोगार्ह है।

कविता अनेक मानस विम्बों का प्रतिफलन होती है, इसका तात्पर्य सभी विम्बों के आसना का योग होना नहीं है। समग्ररूप में कविता अनेक प्रभाव उत्पन्न कर सकती है। इसमें अर्थ में अर्थ रह सकते हैं, जैसे नीतिवचन (Fable) अथवा अन्योन्य (Allegory) में होते हैं।

पो (Poe) ने 'सौन्दर्य के स्यात्मक सृजन' को कविता कहा है तथा रहस्यात्मक (Mystical) कविताओं को इस वैशिष्ट्य से युक्त माना है। पो के अनुसार रहस्यात्मक कविताओं में पारदर्शी तल के भीतर अन्य अर्थ रहता है— जिसे व्यंग्य अर्थ कहा जा सकता है। नीतिपरक कविताओं में नीति तत्त्व व्यंग्य होता है।

कविता में कुछ अर्थ समझे जाते हैं, कुछ केवल अनुभूति के विषय होते हैं। अनुभूति का विषय बनने वाले अर्थ अधिक काव्यात्मक होते हैं। कुछ अर्थों की उत्पत्ति चेतन मानस से होती है, कुछ का स्रोत अचेतन मानस से होता है। अचेतन-मानस से उद्भूत अर्थों में कल्पना का वैभव चरम उत्कर्ष पर होता है। कुछ अर्थ सरलता में अभिव्यक्त किए जा सकते हैं, कुछ नियंत्रण में व्यक्त होते हैं परिणामतः आवरण में होते हैं, कविता का विषय यही अर्थ होते हैं।^१

भावावेग की तीव्र स्थिति में कल्पना की विम्ब-निर्माण-प्रक्रिया संभव नहीं है। तात्कालिक तीव्र अनुभूति मानस में तनाव उत्पन्न करती है। यह तनाव प्रत्यक्ष प्रतिक्रिया को प्रेरणा देता है, स्वप्न अथवा कल्पना आदि का अवसर इसमें नहीं रहता। किसी मिश्र को तत्काल मृत्यु को कविता में निबद्ध नहीं किया जा सकता। जब घटनाओं का समंजन हो जाता है, व्यक्ति उनका स्मरण करता है तब कल्पना की क्रिया प्रारम्भ होती है। इस कथन के अपवाद हो सकते हैं परन्तु सामान्यतः यह सच है कि 'कविता शान्ति के क्षणों में स्मृत भावनाओं से रची जाती है।'

कल्पना और विम्ब निर्माण की प्रक्रिया पर विचार करने में स्पष्ट होगा कि ताजा लघु अथवा दीर्घ अनुभव भी कल्पना द्वारा विम्ब-निर्माण में प्रयुक्त किये जा सकते हैं। यह सम्भव है कि ताजा अनुभवों की प्राचीन अनुभवों की तुलना में सापेक्षिक मूल्यवत्ता कम हो। प्राचीन का तात्पर्य किसी निश्चित समय-सीमा से नहीं है। यह अनुभव दो-चार दिन पुराना भी हो सकता है, वर्षों पुराना भी, बाल्यकाल का अथवा मानव ने जब बुद्धि-प्रयोग प्रारम्भ किया होगा, तब का भी। विभिन्न स्रोतों से उद्भव अवयव एक विम्ब में संगलित (Fused) होते हैं। इस प्रकार विम्ब दुर्बोध आसंगों द्वारा दूरवर्ती घटनाओं से संबद्ध हो जाते हैं।

कवि-मानस अनुभवों का कोश होता है।^२ इस कोश में प्राचीन और ताजा सभी प्रकार के अनुभव निहित रहते हैं। इन अनुभवों में से कुछ चेतन मानस में रहते हैं, अधिकांश अचेतन मानस में। ये अनुभव आसंगों द्वारा एक दूसरे से संबद्ध रहते हैं। जब मानस गतिशील होता है, इन विम्बों का समूह उमड़ता है और प्रक्रिया प्रारम्भ हो जाती है। किसी भी काल्पनिक-निर्माण-प्रक्रिया में ताजा और

१. प्रेस्काट, पोएटिक माइण्ड, पृ० १८३

२. जोलिंग केनय, द इमेज, पृ० ६-७

प्राचीन दोनों ही प्रकार के अनुमशों का सहयोग होता है। वर्तमान घटना अपना अनुभव प्राचीन बिम्बों को अनेक प्रकार से आकर्षित करते हैं। यदि प्राचीन दृश्य में वर्तमान घटना से किंचित भी सादृश्य है तो प्राचीन दृश्य खिंचा घला जाएगा। बिम्ब के लिए आवश्यक नहीं है कि वास्तविक पदार्थ के सर्वथा अनुरूप हो, उसमें बाह्य पदार्थों की छवियाँ अस्तव्यस्त, अतिरञ्जित या मिश्रित हाथो हैं। बिम्ब व्यक्ति की इच्छा के अनुरूप होते हैं।^१

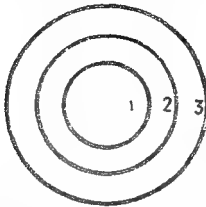
मान लें 'अ'_१ एक बिम्ब है इसके साथ 'अ' और 'स' बिम्ब जुड़े हैं तथा अ_१, अ_२ अनुभूतियाँ सत्तन् हैं। ब_२ दूसरा बिम्ब है, इसके साथ भी अग्र बिम्ब और अनुभूतियाँ सत्तन् हैं। बिम्ब ब_१ और ब_२ सदृश हैं। परन्तु यह आवश्यक नहीं है कि ब_१ और ब_२ में पूर्ण समानता हो, थोड़ा भी सादृश्य पर्याप्त है। ब_१, ब_२ से कितना भी भिन्न हो, पर यदि उसमें और ब_१ में रंग, स्वाद आदि का जरा भी सादृश्य है तो ब_१ और ब_२ में गूढ़ता स्थापित हो जायगी। यह भी समभव है कि मानवकोश में निहित प्राचीन बिम्ब विस्मृत हो जाएँ, केवल उनसे सबद्ध अनुभूतियाँ ही जीवित रहें। उपर्युक्त उदाहरण में अ और स विस्मृत हो जाएँ तथा अ_१ और अ_२ ही शेष रहे तब ब_१ बिम्ब अ_१ और अ_२ को ही आकर्षित कर पाये। इस स्थिति में बिम्ब के पूर्ण समोजन की व्याख्या नहीं की जा सकेगी।

किसी बिम्ब विशेष के निर्माण के विषय में निश्चित रूप से कुछ भी नहीं कहा जा सकता, क्योंकि उसके मूल में अनेक बिम्ब होते हैं—भावनात्मक अतिस्वर होते हैं। परिणामतः बिम्ब की रचना अत्यन्त जटिल होती है। बिम्ब-निर्माण की प्रक्रिया कवि की सहजात प्रतिभा-सापेक्ष और क्षणसापेक्ष भी होती है। ऐसी स्थिति में बिम्ब जैसे कल्पनात्मक सृजन के प्रयत्न स्रोत को ढूँढने का प्रयत्न व्यर्थ ही होगा।

बिम्ब की जटिल रचना के बावजूद भी उसका सत्य स्पष्ट है। स्रोतों की विविधता रहते हुए भी बिम्ब में—किसी भी बाह्य चित्र में जितनी सगुणता और ऐक्य रहते हैं। अवयवभूत बिम्ब घुलमिल कर एक प्रभाव उत्पन्न करने वाले बिम्ब का रूप धारण कर लेते हैं।

कविता में बिम्बविधान शब्दों के द्वारा इन्द्रियो पर प्रभाव उत्पन्न करने का विधान है। इन्द्रियो पर प्रभाव के कारण भावक के भाव तथा बुद्धि तीव्र गति से उद्बलित होते हैं। बिम्ब के रूप में कवि अपनी विषय-वस्तु को धारण करता है अतः बिम्ब जितना व्यंग्यार्थ-गमित होगा उतना ही प्रभावशाल

होगा।^१ वर्टन ने विम्ब के अर्थ से सम्बन्धित एक चित्र^२ दिया है जिसे यहाँ उद्धृत किया जा रहा है—



उपर्युक्त चित्र का प्रथम वृत्त शब्दों के प्रति हमारी तात्कालिक प्रतिक्रिया दिखाता है, द्वितीय वृत्त इन शब्दों से प्रतीत होने वाले व्यंग्यार्थ का सूचक है। जितने भी आसंग (associations) प्रत्येक शब्द से जुड़े हैं, वे परस्पर सम्बद्ध भी हैं। अतः पूर्ण विम्ब अनेक अवयवों का योग होते हुए भी अवयवों के भावात्मक समेकन के कारण अधिक प्रभावक्षम होता है।

वर्टन 'कविता की तुरन्त अपील' को महत्त्वपूर्ण मानते हैं। आनन्दवर्धन ने भी असंलक्ष्यक्रम व्यंग्य रस को इसीलिए महत्त्व दिया था। उस स्थिति में वाच्यार्थ के साथ-साथ ही रस रूप अर्थ प्रकाशित होता है, कविता की अपील में विलम्ब नहीं होता।

'विम्ब का प्रभाव वाच्य नहीं होता। एक अनुभूति अनेक तात्कालिक और पूर्णदृष्ट विम्बावयवों से विम्बित होती है। इन सब अवयवों का रंग और अर्थ-छटा इस विम्ब में होगी। प्रेरक अनुभूति तक पहुँचने में इन सब रंगों के भीतर जाना होगा। वह अनुभूति तब पर नहीं होगी, पारदर्शी तब के भीतर झिलमिलायेगी, प्रतीयमान होगी। अतः जो लोग विम्ब में अभिधा द्वारा सौन्दर्यविधान की स्थापना मानते हैं—भ्रम में हैं। विम्ब और प्रेरक अनुभूति में व्यंग्य-व्यञ्जक भाव सम्बन्ध है।'

विम्ब के विषय में डॉ० नगेन्द्र की ताजा पुस्तक 'काव्यविम्ब' प्रकाशित हुई है। विम्ब की मूल्यवत्ता के विषय में पृ० ५८, ५९, ६१ और ६२ पर चर्चा की गई है। इस विचार-चर्चा में दो प्रकार के दृष्टिकोण प्रकट किए गए हैं—

१. एस० एच० वर्टन, द क्रीटीसिजम आव पोएट्री, पृ० १०४

२. वही, पृ० १०६

फा०—१८

(१) 'अतः राग से निर्मित स्वच्छ-स्फुट बिम्ब अपना साध्य आप ही है, कला के वृत्त में उसका अपना स्वतन्त्र और वेन्द्रीय अस्तित्व है। विचार के संप्रेषण का माध्यम या अनुभूति की व्यञ्जना का साधन मानकर उसकी गीणता प्रतिपादित करना कला के प्रति गत दृष्टिकोण का परिचायक है।' -

(२) 'अनुभूति और विचार से अमम्बद ही जाने पर बिम्ब के सौन्दर्य आदि गुणा की कल्पना भी अप्रासंगिक हो जाती है क्योंकि इन गुणा का आधार भी तो अनुभूति ही है, माधुर्य का सम्बन्ध चित्त के द्रोभास और आदित्य का मन का ऊर्जा के साथ है। किसी बिम्ब का मूल्य इसलिये नहीं है कि वह चित्त को द्रवामृत या ऊजस्वित करता है अथवा उसके द्वारा प्रमाता में किसी भाव-विशेष का उद्रेक होता है। इस प्रकार का भावपरक या आत्म-परक दृष्टिकोण बिम्ब के वास्तविक मूल्य का आकलन नहीं कर सकता। बिम्ब का मूल्य तो उसकी अपनी सजीवता एवं प्रसरता के कारण ही होता है। बिम्ब का सार्थकता प्रसंग के अनुरूप होने में नहीं है। प्रसंग से कटकर भी उनकी सार्थकता हासिल होती है। रत्न की मूल्यवत्ता सिद्ध करने के लिए मुद्रिका का परिवेश आवश्यक नहीं है।

उपयुक्त तथ्यों में बिम्ब को अन्य विशेषताओं से भुक्त, स्वयं में साध्य माना गया है, जैसे रत्न की मूल्यवत्ता मुद्रिका-निरपेक्ष है, येने ही बिम्ब की मूल्यवत्ता भी है। अनुभूति और बिम्ब का डॉ० नगेन्द्र व्यरहार में पृथक् करना भी आवश्यक मानते हैं—

'अनुभूति और बिम्ब का एक दूसरे से पृथक् नहीं किया जा सकता। फिर भी व्यवहार में इनको पृथक् मानकर चलना अनिवार्य हो जाता है। स्वयं शब्द के अद्वैत दर्शन अथवा बीदा के शून्यवाद में अहम् और इदम् का भेद करना ही पड़ जाता है।'

परन्तु फिर डॉ० नगेन्द्र ने बिम्ब का साधन रूप माना है—

'सामान्य व्यवहार में हम अनुभूति के कतिपय गुणा की खोज करते हैं। जैसे मूर्धन्यता, तीव्रता, प्राबल्य, विस्तार या स्थापकता आदि। इनमें कल्पना का योग है। जान में अनुभूति में समृद्धि का समावेश हो जाना है और उधर नैतिक जादियों से समुक्त होकर अनुभूति शुद्ध और सात्विक बन जाती है। सर्जना के क्षणों में अनुभूति के ये जाना रूप सवि की कल्पना पर धाकड़ हाकर अत्र शब्द अर्थ के माध्यम में व्यक्त होने का उपक्रम करने हैं तो इस

संक्रियता के फलस्वरूप अनेक मानस-छवियाँ आकार धारण करने लगती हैं—
 ओलोचना की शब्दावली में इन्हें ही काव्य-बिम्ब कहते हैं। इस प्रकार
 बिम्ब अमूर्त अनुभूति को शब्दमूर्त करने के अत्यन्त प्रभावी माध्यम-उपकरण
 या दूसरे शब्दों में मूर्त-प्रक्रिया के महत्वपूर्ण अंग है, इसमें सन्देह नहीं।
 परन्तु इनका स्वतन्त्र महत्व नहीं है—काव्य-विब में जो काव्य-तत्त्व है,
 उसका आधार अनुभूति या भावानुभूति ही है। अतः अनुभूति के उत्कर्ष से
 विब का उत्कर्ष होता है, यही सत्य है।^१

वस्तुतः विब साधन है, डॉ० नगेन्द्र की यह द्वितीय धारणा ही ठीक है। रस
 के सहज विब की निरपेक्ष मूल्यवत्ता नहीं है। विब इसलिये महत्वपूर्ण है कि वह
 व्यंग्यार्थ के रूप में कवि की अनुभूति से प्रमाता का साक्षात् कराता है। अनुभूति विब
 के माध्यम से संप्रेषणीय हो जाती है।

जीवनानुभवी में परिपक्व, जग के रहस्यों को अपनी सूक्ष्म दृष्टि से उन्मीलित
 करने वाला कवि अपनी अनुभूति को बाह्य वस्तु जगत् के उपादानों के माध्यम से
 व्यक्त करता है। वह ऐसी वस्तुओं का, ऐसी दृश्यावली का चयन करता है कि अनुभूति
 साकार हो सके, पाठक के मानस में उसका विब बन सके।

‘विब निर्माण में भाषा सम्पदा का समुचित उपयोग अपेक्षित है। विबविधान
 की सफलता भाषासामर्थ्य की कसौटी है। विब की व्यञ्जकता उसकी मूर्तता और
 संक्षिप्तता पर निर्भर करती है। एक सफल विब पाठक की कल्पना की स्पष्ट और
 मूर्त विवरण द्वारा प्रेरणा देता है, आवेग देता है। तब पाठक की कल्पना स्वयं इन
 विवरणों से संबद्ध आसंगों को उसके मानस में जाग्रत कर देती है।’

यहाँ आधुनिक हिन्दी कविता से कुछ बिम्बों के उदाहरण प्रस्तुत किये जा
 रहे हैं—

(१) सुख, फेयल सुख का संग्रह,

केन्द्रीभूत हुआ इतना।

छायापथ में नभ सुधार का,

सधन मिलन होता जितना। (कामायनी, चिन्ता सर्ग)

कामायनी की उपर्युक्त पंक्तियों में अमूर्त अनुभूति को साकार किया गया है।
 इन पंक्तियों का कथ्य ‘सुख की क्षणिकता की अनुभूति’ है। सन्दर्भ के विमर्श से इस
 उद्धरण का प्रत्येक शब्द व्यञ्जक बन जाता है। प्रथम पंक्ति में ‘सुख’ के पश्चात्
 पुनः ‘केवल सुख’ यह व्यञ्जित करता है कि देव जाति में दुःख था ही नहीं। ‘केवल’

पद, मुखेतर अन्य ध्रुव का अभाव व्यञ्जित करता है। 'क्षुब्ध' पद अन्तिम दो पंक्तियों के सन्दर्भ में कात-व्यञ्जक हो गया है। आकाश के छायापन (आकाशगङ्गा) में सुषार का मिलन अवधि होता सपन है पर यह स्थिति कुछ समय के लिए हो होती है। उसी प्रकार देवता और सुख परस्पर मिल गए थे, सुख और देवता पर्याय हो गये थे। 'सपन मिलन' इस एकाकारता अवस्था पर्याय का व्यञ्जक है।

जब कवि ने देव-मुखों की शणिकता की कहना चाहा होगा तो उसकी कल्पना ने, उसके मानस-कोश में निहित पूर्वानुभूत दृश्या के बिम्बों की उत्पत्ति किया होगा और शणिकता के सादृश्य ने 'छायापन और सुषार के सपन मिलन' के बिम्ब की आवृष्टि किया होगा। केन्द्रोद्भूत पद की भी विशिष्ट व्यञ्जना है। देवताओं ने मुख का सपह किया, फिर वही सद्गुण मुख केन्द्र बन गया, देवता उस मुख के चतुर्दिक् घूमने लगे। 'मुख' की शणिकता की अनुभूति इस बिम्ब में बाधित नहीं कहाँ गई है, वह इस बिम्ब में प्रयुक्त विशिष्ट शब्दों के समुच्चय रूप बिम्ब से ही व्यञ्जित हो रहा है।

(२) मेढलाहार पर्वत अमार,

अपने सहस्र दृग-सुमन फाड़।

अवलोक रहा है बार-बार,

मीचे जल में निज महाकार।

जिसके चरणों में पता ताल,

दर्पण सा फँसा है विद्याल। (पत)

कवि पत की उर्वरुक्त पवित्रियों में एक बिम्ब है। पाठक के मानस में दर्पण में जल पड़ाये, झुके हुए एक दीर्घाकार पुरुष का बिम्ब उभरता है। फिर इसके माहुर्य से पुष्पां से आच्छादित पर्वत, उसके चरणों (नीचे) में फँसा विद्याल दर्पण जैसा ताल एक-एक कर स्पष्ट होने लगते हैं, एक पूरा चित्र-सा बन जाता है। पाठक पुष्पाच्छादित पर्वत और उजले ताल के सौन्दर्य से अभिभूत होने लगता है। यही सौन्दर्यानुभूति इन पवित्रियों का अर्थ है। कवि ने इस प्राकृतिक दृश्य को देखा, मुग्ध हुआ, सौन्दर्य ने उसका मुख मन को आलोकित किया। फिर कभी जब उसने शान्त और एकाग्र क्षण में इसे स्मरण किया होगा, तब उसकी सृजनशील कल्पना ने पूर्वानुभूत (दर्पण पर झुके दीर्घ अनुपम) दृश्य के सहारे इस सौन्दर्य को विविध किया।

(३) बाग के बाहर थे झोंपड़े,

नूर से जो बिल रहे थे अगम्ये,

जगह गन्दी दूना सझता हुआ पानी,

मोरियों में जिन्दगी की सन्तरानी,
बिलबिलाते कोढ़े, विसरी हड्डियाँ,
सेल्हरों के परों की धी गह्रियाँ,
कहीं मुर्गों, कहीं अंडे
धूप खाते गये कंठे । (निराला)

निराला के उपर्युक्त विम्ब-विधान में, दृश्य का याथास्तथ्य प्रस्तुतीकरण है । दृश्य की प्रत्येक रेखा को इस प्रकार उकेरा गया है कि पाठक के मानस पर पूर्ण चित्र अंकित हो जाय । इसमें कोई वस्तु-सादृश्य नहीं कहा गया है तब भी शब्दों की ध्वजना के ऐसे प्रक्रम में प्रस्तुत किया गया है कि विम्ब अनेक भावनाओं को व्यञ्जित करता है । उपर्युक्त उद्धरण में, प्रथम पंक्ति में प्रयुक्त 'वाग के बाहर' ही केन्द्रीय पद है । इसकी सहायता से विम्ब 'वैपम्य' की तीव्र प्रतीति को व्यञ्जित करता है । वाग शब्द में प्रसन्नता का भाव है, यदि इसके स्थान पर 'उपवन' प्रयुक्त किया जाता तो 'वैपम्य' उतनी सफलता से व्यञ्जित न होता । एक और तवीयत को वाग-वाग करने वाला वाग है, दूसरी ओर झोंपड़े, जिनका वर्णन सात पंक्तियों में किया गया है । अधगंध से झोंपड़ों की नीचाई व्यञ्जित है । 'मोरी' गन्दे पानी की ही होती है, 'मोरियों में जिन्दगी' प्रयोग गलीज जिन्दगी को आँखों के सामने उजागर करता है । मोरियों के स्थान पर 'नालियों' प्रयोग इतना सक्षम न होता । गन्दगी पर बल देने के लिए 'मोरियों' प्रयोग अधिक उपयुक्त है । संपूर्ण कविता का कथ्य है, वाग और उसके बाहर स्थित झोंपड़ियों के जीवन का कन्ट्रास्ट । इसमें कोई उपमा नहीं, सादृश्य-धारित प्रतीक नहीं, बस व्यञ्जक शब्दों की प्रयुक्तिकला का चमत्कार है ।

(४) एक बीते के बराबर,

यह हरा ठिगना चना,

बाँधे मुरेठा शीश पर,

छोटे गुलाबी फूल का,

सजकर खड़ा है ।

पास में मिलकर उगी है,

बीच में अलसी हठौली,

देह की पतली कमर की है लचीली,

नीले फूले फूल को सिर पर चढ़ा कर,

फह रही है जो छुपे यह,

झूँ हृदय का दान उसको,

भीर सरसों की न पुछो

हो गई सबसे सपानी,

हाथ पीले कर लिए हैं
 ब्याह मरुप में प्यारो,
 फाग गाता मास फागुन,
 आ गया है आत्र जैते,

देखता हूँ मैं स्वयंवर हो रहा है । (केदारनाथ, युग की गङ्गा)

उपर्युक्त कविता में छंद में उगे चन, अनसा और सरसा के पीधों के सौन्दर्य को फागुन के सन्दर्भ सहित विम्ब द्वारा प्रस्तुत किया गया है । कवि की वर्णन शैली के कारण पीधे, मास पीधे न रह कर प्राणवान अस्तिरब में असात्रित हो गये-ले लगते हैं । देह का पतलो अकसी, ब्यानी सरसा और गुनाबो फून का भुरेठा बाँधे हरा बोन भर का चने का पीधा फागुन आदि मानस में साकार होन लगते हैं । जब सहृदय स्वयंवर पद तक पहुँचना है तो चन का पीधा छोटे, अन्हे हुप दून्हे में बदला प्रतीत हावा है, अनसा तन्वगी मुकुमारी युवती में परिवर्तित हो जाती है । एक मस्ती, फागुन का सौन्दर्य और मुगम सब जैस साकार हो उठे है । पाठक स्वयं को उस मस्ती का भागीदार बना सा अनुभव करता है । यह मस्ती या सौन्दर्य, फागुन की हवा का गान—इस कविता के व्यंग्य है ।

स्पष्ट है कवि ने इस दृश्य को देखा, अनुभव किया और कल्पना ने सादृश्य गाकर स्वयंवर को उपस्थित कर दिया ।

(५) सीपियाँ,

मे शुध्र नीसम,

दर की आँखें फटी सी,

जो कभी अब नहीं मोती बने सकुँगी ।

(अन्धेय, ६० पं० १०० पं० १६)

यह एक सरल विम्ब है । भाव प्रवण कवि मानस खुली साप देखकर विचित्र सा अनुभव करता है । कवि ने कभी सीप पीठा के आघात से एकाएक विम्बकारण आँखा की देखा होगा, यह विम्ब उसके चेतन अथवा अचेतन मानस-कोश में निहित होगा । क्षुत्पन, और छंद नीसम वष के सादृश्य ने उस मानस कोश निहित विम्ब को आकृष्ट किया । तब कवि ने कहा 'सीपियाँ दद की आँखें फटी सी । दर से फटी आँखें जड़ हो जाती हैं—उसमें आँखें नहीं आते । फटी सीप में भो किर मोती नहीं बनता । खुली सीप को देखकर जो अनुभूति कवि-मानस में वसमघाई, उसी की व्यवना इन पंक्तियों में हुई है । 'दर का आँखें' विशेष चमत्कारपूर्ण है । 'दर से फटी आँखें' कहने में यह चमत्कार समझ न था । पीठा का प्रतिभावेक 'फटी आँखें' प्रयोग से व्यक्त होता है ।

(६) किन्तु मुना है

वज्रकीर्ति ने मन्त्रपूत जिस

अति प्राचीन किरीटी-तर से इसे गढ़ा था—

४—उस के कानों में हिम-शिखर रहस्य कहा करते थे अपने

५—कन्धो पर वादल सोते थे

६—उसकी करि-शुण्डो-मी डाले

७—हिम वर्षा से पूरे वन-यूयों का कर नेती थी परित्राण

८—कोटर में भालू बसते थे,

९—केहरि उसके बल्कल से कन्धे खुलाने आते थे,

१०—और मुना है जड़ उसकी जा पहुँची पाताल-लोक

११— उसको गन्ध-प्रवण शीतलता में टिका नाग वामुकि सोता था ।

उपयुक्त खण्ड अज्ञेय की असाध्य बीणा कविता से उद्धृत है । वैसे 'असाध्य-बीणा' संपूर्ण कविता विंवों का कोष है, इस संवी कविता में गन्द शिल्प का चमत्कार पूर्ण उत्कर्ष पर है । कुछ विंव ऊपर के उद्धरण में द्रष्टव्य हैं । विशेषता यह है कि एक-एक पंक्ति के साथ चित्र क्रमशः पूरा होता हुआ थोता अथवा पाठक के मानस पर छा जाता है । 'असाध्य बीणा' जिस किरीटी तर से बनी थी उसका वर्णन संपूर्ण वृक्ष को, शिखा से जड़ तक साकार कर देता है । ४ और ५ पंक्ति में 'किरीटी-तर' की ऊँचाई, ६-७ पंक्ति में विशालता, ८वीं पंक्ति में तने की गह्वरता, तथा ९वीं और १०वीं पंक्ति उसके पाताल तक विस्तार को व्यंजित करती हैं । कवि ने वृक्ष के इस आकार को व्यंजना द्वारा व्यक्त किया है । कविता की पंक्तियाँ वाक्य-व्यञ्जकत्व का सुन्दर उदाहरण हैं । इस वृक्ष के आकार को प्रस्तुत करने के उपरान्त कवि अन्य सन्दर्भों के विंव उपस्थित करता है—

‘हाँ, मुझे स्मरण है :

बदली-कौय-पत्तियों पर वर्षा-बूँदों की पटपट

घनी रात महल का चुपचाप टपकना

छोके खग-शावक की चिट्ठक

उपयुक्त विंव का श्रावण प्रभाव व्याख्या की अपेक्षा नहीं करता ।

मूर्त दृश्य के लिए अमूर्त उपमान-योजना का कथन भी विंव विधान में किया जाता है स्थूल दृश्य के सूक्ष्म से अमिश्रित कवि अमूर्त उपमानों की शृङ्खला प्रस्तुत करता है । कुँवर नारायण की निम्नलिखित कविता में यही विधि ग्रहण की गई है :

(७) दूर तिरते छिन्न वादन

स्वप्न के ज्यों मिट रहे आकार,

साहस चेतना में धर्माग्नि ही बम गए हों ।

(चन्द्रमूह . ओस ग्हाई रात)

‘दूर तिरते छिन्न वादन’ प्रत्यक्ष दृश्य है, पर ‘स्वप्न के मिटते आकार’ अनुभूति का पिपस है । प्रत्यक्ष दृश्य से कभी-कभी कोई पुरानी घटना, विचार अथवा भाव जाग्रत हो जाता है और कवि उसे उपमान रूप में प्रयुक्त कर लेता है । इस प्रकार के प्रयोगों में अनूत अनुभूति ही अधिक प्रभावशाली प्रतीत होती है ।

कुँवर नारायण की ही एक कविता और है--

(८) एक मुट्ठी कौशिकों से श्वेत बगुने

श्लोक पर फँक कर तिले

फिर लो गये ।

(कुँवर नारायण चन्द्रमूह, एक शोक)

उपयुक्त विषय का केन्द्र ‘तिले’ पद है । नीले आकाश में श्वेत बगुने रंग-कन्दरास्ट के कारण तिल उठे । द्वितीय अर्थ यह हाथा कि कौशिकों जैसे सफेद बगुने छेले गए, फिर जैसे कौशिकी समेट ली जाती हैं, बगुने तिरोंहित हो गए । इस विषय-योग्यता में कवि के पूर्वदृष्ट दृश्य का प्रयोग स्पष्ट है । रंग का कन्दरास्ट और बगुनों के प्रकट होकर गायब होने का सौन्दर्य दसका व्यंग्य है ।

(९) ज्योति ने पने दहरते रात पर धैरे

घेरकर तम को उतरते आग के डैने

चमकता सोवषणी गरद काले साँघ पट (वही)

इस विषय में अवयव ‘गरद’ और ‘सर्प’ हैं । रात्रि को परस्पर से इस रुढ़ि का शानि है कि गरद सर्प का आना है । अपने ज्ञान से उसने ‘गरद’ और ‘सर्प’ का चयन किया । सूर्य के मुनहला रूप को धारण करने के लिए ‘सोवषणी’ गरद कहा । इस गरद को पजे भी ज्योति के हैं, ये पजे पैंने हैं, बुझने वाले हैं । किरणों का बुझने वाला गुण व्यंग्य है । सूर्य को जलती हुई किरणें अन्धकार को चारों ओर से घेरती हैं जैसे विशाल मरद सर्प को घेर ले, तथा से पकड़ ले । प्रातः काल का मुनहला प्रकाश, फूटती किरणें, गायब होया अन्धकार इस कविता का व्यंग्य है ।

(११) जब फूटा मुनहला सोता

सिद्धरी सखीरा बादलों की संकड़ो

सलेदो तहों की

घेरकर इस ज्योति उग्र जामा

कि जैसे स्नेह से भर जाए मन की हर सतह
हर वासना जैसे सुहागन वन उठे । (जगदीश गुप्त)

उपयुक्त उद्धरण की प्रथम चार पंक्तियों में वर्णित दृश्य और अन्तिम दो पंक्तियों के कथ्य में सादृश्य है । यद्यपि प्रस्तुत 'पूछा सुनहला सोता' - वादि है पर अप्रस्तुत अधिक प्रभाव उत्पन्न करता है । प्रतीयमान अर्थ का सौन्दर्य 'हर वासना जैसे सुहागन वन उठे' में है । स्नेह जब मन की प्रत्येक सतह में आपूरित हो जाय, पोर-पोर में बस जाय तो जैसे हर कामना पूर्ण होती प्रतीत होती है । मुख का, पूर्णकाम होने का अहसास होता है । यही इस कविता का व्यंग्य है । कविता का व्यंग्य अन्तिम दो पंक्तियों में निहित है, यह इसलिए भी सत्य है कि प्रथम चार पंक्तियों में उगते सवरे का विम्ब स्वयं में पूर्ण है । उसे चित्रित करने के लिए अन्तिम दो पंक्तियों की बहुत आवश्यकता प्रतीत नहीं होती ।

(१२) कभी आँगन में अकेले सदा : जागे सुग्घ शिशु जैसा

स्वतः संपूर्ण

तारा चमक आता है ।

(अज्ञेय : यावरा अहेरी)

उपयुक्त विम्ब का व्यंग्य, तारे का एकाकीपन, शिलमिलाहट आदि है ।

विम्बों के उपयुक्त विवेचन से स्पष्ट है कि विम्ब में कवि की अनुभूति प्रतीयमान रूप में रहती है । विम्ब व्यञ्जक है, अर्थ और विम्ब में व्यञ्जक-व्यंग्य भाव सन्ध है ।

मिथ (Myth)

काल-प्रवाह में जब मूर्त घटना अमूर्त प्रतीक बन जाती है, तो उसे मिथ कहा जाता है । मिथ में एक प्रकार का विचार दूसरे प्रकार में अनूदित होता है । बहुधा मिथ जटिल होता है, उदाहरणार्थ प्रोमिथियस अथवा थोडीपस मिथ के लिए जा सकते हैं । ये मिथ असंख्य व्यंग्यार्थों से युक्त हैं । मिथ में जितने व्यंग्यार्थ होंगे, वह उतना ही समृद्ध होगा ।^१ जैसे एकःर्था होता गद्य का गुण माना जाता है वैसे ही अनेक अर्थों की व्यञ्जना करना कविता का गुण है ।

काव्यात्मक मिथ संघटन (Condensation) है । अनेक अर्थों का एकीभूत रूप मिथ में होता है, परिणामतः व्याख्या की प्रक्रिया में वह अनेक अर्थों की व्यञ्जना करता है, इसीलिए मिथ की व्याख्या सामान्यतः कठिन होती है ।

मिथ से संबद्ध घटनाओं, उसके निष्कर्षों का प्रतीकात्मक प्रयोग काव्य में होता है । नई कविता में वह-प्रयुक्त, 'अभिमान्यु' का मिथ, व्यक्ति से हटकर भावमूलक

ज्ञे गया है। मिय वस्तुतः पुराण कथाओं से गृहीत प्रतीक है। अभिमन्यु मिय का अर्थ है - 'छल-वपट से घिर कर मारा जाता हुआ सत्य'। पौराणिक आख्यान अथवा उसका कोई अग वाचक से व्यञ्जक होकर काव्य का उपादान बन जाना है। मिय की कोशगत परिभाषा भी इस धारणा को ही व्यक्त करती है—'ऐतिहासिक, पौराणिक गाथा जो मानव प्रवृत्ति, प्राकृतिक निष्कर्ष, मानव के उदय, व्यवहार, परपरा आदि को व्यक्त करती है'—मिय है।^१ बालातर में ऐतिहासिक गाथा, बाल की सोमात्रा में मुक्त होकर भाव मात्र रह जाती है, सभी वह काव्य में प्रयोगाहं हानी है।

आतन्त्रवर्धन ने प्राचीन और बार-बार प्रयुक्त किए गए आख्याना में सूत्रनता-समावेश की ची की है। प्रचान और बार-बार प्रयुक्त आख्याना का वाच्यार्थ तो तब ही होता है, पर नए सद्यों में नए-नए अर्थों के संस्पर्श से वह सूत्रन-सा लगता है।^२ प्रतापमान अर्थ के साधन स्वरूप मिय, प्रतीक, निम्बादि के मार्ग का आधम ग्रहण कर कवियों की प्रतिभा भी अगन्त हा जाती है।

अतएव यह प्रमाणित तथ्य है कि मिय प्रतीयमान अर्थ की प्रतीति कराता है, इसी में उसकी उपयामिता है।

यहाँ आधुनिक काव्य में प्रयुक्त कविनय मिया के उदाहरण देकर ननकी व्यञ्जवता स्पष्ट की जा रही है।

(१) भाग्य भागीरथ सफल थम,
ध्येयपूर्ण बना रहा है।
आज जनमगा प्रवाहित
वेग घटता जा रहा है।
रह रहे हैं स्वप्न कल के,
सूने हैं सृष्टान के कण,
हैं वहाँ शिव की जटाएँ,
रोक सें जो एक भी क्षण।

(शिवभक्त सिंह सुमन : प्रलय, सृजन)

भागीरथ और गंगा का प्रसंग भारतीय सृष्टि की सहृदयपूर्ण कथा है। 'भागीरथ-प्रमथन' नाम में रुद्धि बनकर लोक में भी प्रचलित है। अनेक बाधाओं को दर कर, भागीरथ गंगा को घरती पर लाये थे। इस आख्याना का वाच्यार्थ यही है। परन्तु आधुनिक काव्य में यह मिय नये सद्यों में प्रयुक्त किया जा कर नये

अर्थों की व्यञ्जना करता है। भागीरथ जिस गंगा को लाये थे उसे शिव ने अपनी जटाओं में रोक लिया था, पर आज के भागीरथ ने जो जन-गंगा का प्रवाह उठाया है उसे भला कौन से शिव रोक पाएँगे? जन-चेतना के प्रवाह को जाग्रत कर गतिशील करना कठिन कार्य है, इसलिए इस कार्य को करने वाले को भागीरथ कहा है। गंगा ने अनेक पर्वत शृङ्ग तोड़े थे, अब चेतना के प्रवाह ने सड़ी-गली परंपराओं के पुराने स्वप्न तोड़ दिए हैं, पर अन्तर यह है कि उस गंगा के प्रवाह को शिव ने रोका था, इस प्रवाह को रोकने वाला कोई नहीं है। जन-चेतना के उद्बेलन रूप कार्य की कठिनता और उद्बेलित होने पर उसकी अप्रतिहतता, 'भागीरथ मिथ' के प्रयोग से व्यञ्जित हुई है।

(३) रे रोक युधिष्ठिर को न मर्हा,

जाने दे उनको स्वर्ग धीर—

पर, फिर हमें पाण्डव गवा

लौटा दे अर्जुन भीम धीर।

(दिनकर, हुंकार हिमालय)

युधिष्ठिर अपने चारों भाई और द्रौपदी के साथ हिमालय में गलकर प्राण त्यागने गए थे। इसी गाथा को दिनकर ने नवीन संदर्भ में प्रयुक्त किया है। आज भारतवर्ष को युधिष्ठिर जैसे शान्तिप्रिय सत्यवादी की, विशेषतः ओर से असत्य और बीरे से सत्य बोलकर सत्यवादी कहलाने वाले की आवश्यकता नहीं है, वे स्वर्ग जाएँ। आज हमें पाण्डव धनुष और उसे धारण करने वाले अर्जुन तथा भीम की गदा और भीम की आवश्यकता है। इसलिए कवि हिमालय से कहता है, युधिष्ठिर को स्वर्ग जाने दे, उन्हें यहाँ न रोक, हमें भीम और अर्जुन लौटा दे। देश के पुनर्धर्म की आवश्यकता शक्ति और शक्ति प्रयोग करने में सक्षम व्यक्ति हैं। मिथ तो केवल इतनी है कि पाण्डव हिमालय में गये थे, कवि ने उसे नए संदर्भ में, नए अर्थ में प्रयुक्त किया है। भारतीयों की तरक्कीमान मानसिक स्थिति की गूँज इन पंक्तियों में व्यञ्जित है। मिथ जब इस प्रकार प्रयुक्त होता है तो प्राचीन होते हुए भी सहृदय-हृदय-रंजन में समर्थ होता है।

प्रगतिवादी कवियों ने पुरास्त्वानिक पात्रों को नए संदर्भ में प्रस्तुत कर भारतीय समाज की विडंबनापूर्ण स्थिति पर तीखा व्यंग्य किया है—

(३) व्यास मुनि को धूप में रक्शा घलाते

भीम-अर्जुन को गधे का बोझ ढोते देखता हूँ।

सत्य के हृदिस्त्रन्द को अन्यायघर में

झूठ को ब्रेते गवाही देखता हूँ

द्रौपदी को और शंका को शची को

रूप को दूकान खोले

सराज को दो-दो टके में बेचते में देखता हूँ ।

(सुमन - विश्वास बढ़ता ही गया)

उपर्युक्त पक्तियों में व्यास, भीम, अर्जुन, हरिश्चन्द्र, द्रौपदी, द्रोणादि तमय ज्ञान, बल, सत्य, शरीर और एकनिष्ठा के पतीक बन गए हैं । ये पुराणानुसार पात्र अपने व्यक्तित्व से सुन होकर भावों के धोना हैं । अपनी सांस्कृतिक परंपराओं पर गर्व करने वाले भारतीय समाज में व्यक्ति का, उसकी योग्यता का कोई मूल्य नहीं है । दलबान्धवों के बल की नियति रिक्शा चलाने में है । शरीर को पूज्य मानने वाले भारत की नारियाँ रूप-जीवा बनकर समय काट रही हैं । प्राचीन सांस्कृतिक धरोहर और आधुनिक सिद्धि का संन्दाष्ट इस मिश्र का व्यर्थ है ।

(४) कैमिल आवातों के मध्य

अमरगर्भों से घिरा हुआ

मिथ गृह्णी फुहारें

सुनता सहता

अगम नीलवर्णों

इस जल से कालिमादह में

बहता

सुनो, कृष्ण हूँ मैं

भूल से सावित्री ने

इस पर फेंक दी थी जो बेंब

उसे लेने लाया हूँ

आया था

आऊँगा

लेकर ही आऊँगा ।

(दुष्यन्त कुमार सत्यान्वेयी)

उपर्युक्त कविता में श्री कृष्ण की 'कालिया दमन' की घटना की नए संदर्भ में प्रस्तुत किया गया है । सत्यान्वेयण की तीव्र विश्वासपूर्ण इच्छा की व्यञ्जना आठवीं पंक्ति के 'सुनो' और अंतिम पंक्ति के 'ही' से व्यक्त होती है । जब तक वह सत्य मिल न जाएगा, जब तक यह प्रलभ चलेगा, यह भाव 'आऊँगा' से व्यक्त होता है । युग-धर्म के वातावरण में सत्यान्वेयण के दृढ़ प्रयास की कामना इस पौराणिक मिश्र द्वारा व्यक्त हुई है ।

आधुनिक काव्य में अग्निमन्यु मिश्र एकाधिक बार प्रयुक्त हुआ है । वस्तुतः आज के परिस्थितियों में घिरे व्यक्तियों के टूटने का भाव अग्निमन्यु मिश्र से भली

भ्रांति व्यक्त होता है। अभिमन्यु की नियति उसके गर्भ में स्थित होने के समय ही निश्चित हो गई थी। अर्जुन ने गर्भभारालया उत्तरा के मनोरंजन हेतु उसे चक्रव्यूह-रचना और उसके भेदन की विधि बतलाई, इसको सुनने के पश्चात् उत्तरा सो गई अतः अर्जुन निकलने की विधि न बता सका। गर्भस्थित अभिमन्यु भी चक्रव्यूह-भेदन तक ही सीख सका, निकलना नहीं। जब अर्जुन की अनुपस्थिति में चक्रव्यूह-भेदन का प्रसंग आया तो अभिमन्यु ने कहा कि व्यूह को भेद तो वह देगा पर लौटना नहीं जानता, क्योंकि गर्भ में वह उतना ही सीख पाया था। यह स्पष्ट है कि उसका आरम्भ निश्चित था, वह प्रवेश कर लेगा—पर उसके आगे? धत्रु से घिर जाना और फिर मृत्यु उसकी नियति होगी। अभिमन्यु की ही भ्रांति आज का मानव अपरिचित जीवन के चक्रव्यूहों में नियति द्वारा फँक दिया जाता है। वह अपने पुत्रपार्य से बँधी-बँवाई लीकों को तोड़ने का प्रयत्न करता है, पर लक्ष्य तक उसका जयनाद ही पहुँचता है, वह स्वयं नहीं।

(५) शागत हो,

काल को भी समय थोड़ा चाहिये,

जो घड़े कच्चे अपात्र डुबा गये मँजघार

तेरी सोहनी को चन्द्रभागा की उफनती छालियों में

उन्हीं में से उसी का जल अनन्तर तू पी सकेगा।

(अज्ञेय)

सोहनी-महिवाल पंजाब का लीकिक आख्यान है। सोहनी घड़ों की नौका बनाकर अपने प्रिय महिवाल से मिलने जाती थी। एक बार जब उसने घड़ों की नौका पानी में डाली तो बीच धार में जाकर घड़े गल गए, वे कच्ची मिट्टी के थे, सोहनी डूब गई। इस मिथ का प्रयोग अज्ञेय ने समय की प्रवृत्ति, आवर्ण की अपेक्षा यथार्थ की सत्यता को व्यक्त करने के लिए किया है। जिस चन्द्रभागा में सोहनी डूब गई, वह महिवाल के लिए करुण भाव का उद्दीपक है, उसे देखकर महिवाल दुःख-सागर में आकण्ठ निमग्न हो सकता है। पर, यथार्थ अधिक शक्तिशाली है, समय बढ़े-से-बढ़े दुःख के घाव को पूर देता है। इसीलिए कवि कहता है—‘कुछ दिन ठहर, काल को भी समय चाहिये, फिर तू उसी चन्द्रभागा का जल पीएगा, उन्हीं घड़ों से पीएगा, जिन्होंने तेरी सोहनी को डुबो दिया था।’

(६) कौंच बैठा हो कभी चल्मोक पर

तो मत समझ वह अनुष्टुप् बाँचता है,

संगिनी के स्मरण में,

जल से वह दीमकों की टोह में है। (अज्ञेय)

क्रौंच की प्रिया-विर-कातर बाणों से प्रभावित होकर ही वाल्मीकि ने श्लोक रचा था, वह प्रथम छन्द अनुष्टुप् था। परन्तु इसका तात्पर्य यह नहीं है कि जब क्रौंच दिखे तो वह करुणा-कातर हो हो। यदि वन्मोक पर क्रौंच बैठा हो तो वह दोमकों की स्तोज में होगा। 'अनुष्टुप् बाँचना है' को व्यजना 'शोककातर होगा' है, क्योंकि वाल्मीकि का अनुष्टुप् शोक की अभिव्यक्ति था।

'ताजमहल', 'द्रोणाचार्य', 'एकलव्य' 'आदम का निषिद्ध फल' अनेक मियों का उपयोग आधुनिक काव्य में किया गया है।

मिथ के उपर्युक्त उदाहरण सहित विवेचन में यह प्रमाणित होता है कि मिथ व्यञ्जक उपादान है।

अत आधुनिक हिन्दी काव्य का विवेचन यदि किसी काव्यशास्त्रीय सिद्धान्त के आधार पर किया जा सकता है तो वह 'ध्वनिसिद्धान्त' ही है। नई कविता की भाषा को कवियों और आलोचकों ने व्यञ्जना की भाषा माना है। प्रतीक, बिम्ब और मिथ को कविता का विशिष्ट उपादान कहा है—ये सब व्यञ्जक ही हैं।

उपसंहार

ध्वन्यालोक भारतीय काव्यशास्त्र का जाकर ग्रन्थ है। संस्कृत काव्यशास्त्र की परम्परा में इसका उत्सेखनीय प्रभाव रहा है। ध्वनिसिद्धान्त वस्तुतः लक्षण ग्रन्थों से प्रमाणित सिद्धान्त है। काव्य का परीक्षण करने पर यह सिद्ध हो जाता है कि सहृदय को चमत्कृत करने वाला तत्त्व भी प्रतीयमान अर्थ ही है। किसी भी काल की कविता का विश्लेषण प्रतीयमान अर्थ के अस्तित्व और महत्त्व को सिद्ध करता है।

भारतीय काव्यशास्त्र की रस-परंपरा को नकार कर भी आधुनिक कवि और आलोचक भाषा की व्यंजना शक्ति को स्वीकार करते हुये आधुनिक युगबोध जनित संप्रेष्य को काव्य में ध्वनित होना मानते हैं। पाश्चात्य काव्यशास्त्री भी प्रतीयमान अर्थ से गर्भित काव्य को श्रेष्ठ मानते हैं। अतः पूर्व अध्यायों के प्रकाश में यह निष्कर्षतः कहा जा सकता है कि भारतीय काव्यशास्त्र की परंपरा में ध्वनिसिद्धान्त महत्त्वपूर्ण उपलब्धि है। यह सिद्धान्त काव्य के मूलभूत प्रश्नों का समाधान करता हुआ उसके शाश्वत सत्य का उद्घाटन करता है।

आनन्दवर्धन के परवर्ती काव्यशास्त्र में मूल तत्त्वों के विवेचन पर ध्वनिसिद्धान्त का प्रभाव स्पष्ट है। अभिनव ने रस की अभिव्यक्ति स्वीकार की, साधारणीकरण की शक्ति ध्वनन व्यापार में प्रतिपादित की। महिम भट्ट, कुन्तक, धनंजय-धनिक आदि ने 'ध्वनि' का विरोध किया। पर महिम भट्ट कृत विरोध 'केवल विरोध' के लिए ही था। कुन्तक के वक्रोक्तिजीवित की पद, प्रत्यय आदि में वक्रता अवधान प्रणाली ध्वन्यालोक से ही ग्रहण की गई है, यहाँ तक कि जिस उदाहरण में आनन्दवर्धन ने निपात ध्वनि मानी है, कुन्तक ने उसी में निपात वक्रता मानी है।

आचार्य क्षेमेन्द्र ने भी अपने ग्रन्थ की रूपरेखा का विस्तार ध्वन्यालोक की प्रणाली पर किया है। मम्मट आदि आचार्यों ने अलंकारों और गुणों का विवेचन ध्वन्यालोकसम्मत ही किया है।

हिन्दी के आधुनिक साहित्यशास्त्री 'रससिद्धान्त' पर ग्रन्थ लिखते हुए भी, 'रस' को 'ध्वनि' की अपेक्षा महत्त्व देते हुए भी (यद्यपि उनके ग्रन्थ रस-सिद्धान्त विषयक हैं।) इस सत्य को स्वीकार कर जाते हैं कि 'रस' और 'रसध्वनि' अभिन्न हैं।

निष्कर्षतः कहा जा सकता है कि भरत के 'विभावानुभाव ...' आदि सूत्र—निर्यमित रससिद्धान्त नाट्य संदर्भीय था। आनन्दवर्धन ने इसे काव्य के लिए प्रयोगार्ह

बनाया अथ नाट्य सदर्भाय रस सिद्धान्त की दृष्टि से जो महत्त्व भरत का है, वही काव्यरस के सदर्थ में आनन्दवर्धन का है। आनन्दवर्धन के ध्वनिसिद्धान्त का सर्वो-निश्चया महत्त्व इस तथ्य में है कि वह वस्तु और अलंकार की प्रतीयमानता का भी प्रतिपादन करता है। रसध्वनि का महत्त्व तो है ही पर वह स्वयं ता नहीं होती। तब क्या वस्तु और अलंकाररूप अर्थ को व्यञ्जित करने वाले काव्य को काव्य न माना जायगा? इस काव्य में सहृदय को चित्त-चमत्कृति का आनन्द अनुभव होता है। 'रस सिद्धान्त' इस प्रकार के काव्य की व्याख्या में अग्रगण्य है। यह सिद्ध किया जा चुका है कि ध्वनिसिद्धान्त न काव्य का वस्तु और अलंकार बटिया या भा तर्कसम्मत विवेचन किया है। सत्कलात्रय ने अन्तर्गत बुद्धि का व्यापार और प्रतीयमान अर्थ के उद्घाटन से अभिव्यक्त आनन्द की अनुभूति स्पष्ट है। आधुनिक मुक्तक कविता के आनन्द का व्याख्या का यही आधार हो सकता है।

अथ ध्वनिसिद्धान्त कविता के सभी अभिव्यक्ति-प्रकारों को समेटता है। इस सिद्धान्त के रहते 'रससिद्धान्त' को व्यापक करने की अपेक्षा नहीं रह जाती। मानव हृदय की संपूर्ण भावसंपदा और अनुभूतिवैभव अथवा 'भावकूटार' का समावेश 'रससिद्धान्त' में नहीं हो पाता, उसका समुचित समाधान ध्वनिसिद्धान्त में ही है। ध्वन्यालोक काव्यशास्त्रों का ग्रन्थ भी है। अलंकारों का, गुणों का, वृत्तियों का, रस का आश्रयण कवि को कैसे करना चाहिए, इस विषय में निश्चित, सवेतमूत्र उदाहरण सहित प्रस्तुत किये गये हैं। पूर्व अध्यायों के विवेचन से यह प्रमाणित किया जा चुका है कि अभिनव के रस विवेचन का इस आधार तो ध्वन्यालोक है ही, अभिनवपरवर्ती आचार्य भी इस आधार को ग्रहण किए रहे हैं। हिन्दी के आधुनिक काव्यशास्त्रियों ने आनन्दवर्धन और उनके ध्वन्यालोक का सही मूल्यांकन नहीं किया है, इसीलिए आज का कवि और हिन्दी-आचार्य भारतीय काव्यशास्त्र और रससिद्धान्त को पर्यायवाची मानकर रससिद्धान्त का अप्रयोगात् पाकर, काव्यशास्त्र को ही नकारता है।

ध्वनि सिद्धान्त काव्य की मूलभूत इकाइया शब्द और अर्थ पर आधारित है। नैतिकता अनैतिकता, पम दशन, ब्रह्मानन्द आत्मानन्द आदि से मुक्त ध्वनिसिद्धान्त काव्य को आवन्त अस्तित्व मानकर उसका विवेचन करता है।

आधुनिक इलाहाबादी और लोखरिया जैसे अग्रणी कव्यशास्त्रों, जिस आधार पर नैतीशास्त्रीय विवेचन का प्रणाली प्रस्तुत करते हैं वह आनन्दवर्धन ने नवम शती में उपस्थित की था। ध्वनिसिद्धान्त एक व्यवस्था (System) है जो काव्य व सबंध में सहा निष्पन्न प्रस्तुत करती है।

पूर्व अध्यायों में यह प्रमाणित किया गया है कि ध्वनिसिद्धान्त के दो स्तर हैं। प्रथम वह जहाँ मौन्द्य का विवेचन है यह मौन्द्य विवेचना के मातृ क सो-दर्श

के लिए संगत है। द्वितीय स्तर वह है जहाँ आनन्दवर्धन इस सौन्दर्य की चर्चा विशेषतः काव्य के प्रसंग में करते हैं।

अतः ध्वनिसिद्धान्त सामान्यतः सौन्दर्य चर्चा में प्रयुक्त हुआ है और विशेषतः काव्य सौन्दर्य चर्चा में। इस दृष्टि से ध्वनिसिद्धान्त का महत्व और भी हो जाता है।

पुनः ध्वनिसिद्धान्त ने जिस प्रतीयमान अर्थ की चर्चा की है वह कविता की सृजन-प्रक्रिया का अतिवार्य परिणाम है। कवि की अनुभूति प्रतीयमान होकर ही व्यक्त होती है, यह उसकी नियति है। विम्ब, पुराख्यान और प्रतीक आदि का प्रयोग कवि इसीलिये करता है। इन आवरणों में उसकी अनुभूति अपने सक्षम रूप में सुरक्षित रहती है।

इसलिये ध्वनिसिद्धान्त एक पूर्ण सिद्धान्त है। मैं इसे 'मानववादी', 'सार्वभौम' आदि का विशेषण नहीं देना चाहता। ये विशेषण विस गये हैं, वास्तविकता पर आवरण डालते हैं। अनास्येयता, अस्पष्टता आदि को ध्वनिसिद्धान्त स्वीकार ही नहीं करता, 'रस की अनिर्वचनीयता' जैसी कोई बात यहाँ नहीं है।

वस्तुतः काव्य में रस की धारणा वही संभव है जिसे आनन्दवर्धन ने 'रस-ध्वनि' कहा है। ध्वनिसिद्धान्त प्रतिपादित प्रतीयमान अर्थ की अतिशयता अपने आप में सत्य है, जिसे भारतीय और पाश्चात्य कवि-आचार्यों ने मुक्त कण्ठ से स्वीकार किया है। अतः ध्वनिसिद्धान्त जैसे सिद्धान्त के रहते, आधुनिक काव्य के लिए, भारतीय काव्यशास्त्र को नकारने का प्रयत्न काव्यशास्त्र के प्रति पूर्णज्ञान न होने का ही सूचक है। विश्व की किसी भी काव्यशास्त्रीय सिद्धान्त-परम्परा के सम्पर्क में ध्वनि सिद्धान्त की मूल्यवत्ता अखंडित ही रहेगी।

परिशिष्ट-१

१. रससिद्धान्त 'शक्ति और सीमा' के अन्तर्गत लिखा गया है—

'आनन्दवर्धन ने ध्वनि की उद्भावना द्वारा शब्दार्थ की निहित शक्तियों का उद्घाटन किया और व्यञ्जना के द्वारा विभावादि को उपस्थित करने वाली नाट्यसामग्री की पूर्ति की।'

'अभिनव ने इस तथ्य को और भी स्पष्ट किया, काव्य के साथ रस का उचित सम्बन्ध स्थापित हुआ और शब्दार्थ के संबन्ध में ही रस सिद्धान्त की पूर्ण प्रतिष्ठा हो गई।'

डॉ० साहव, क्या उपर्युक्त उद्धरणों से यह निष्कर्ष निकालना ठीक है कि वह मूल (भरत) रससूत्र-नियंत्रित नहीं है।

.....हाँ।

काव्य-संदर्भाय रसप्रक्रिया आनन्दवर्धन-प्रतिपादित है, अभिनव ने उसे केवल 'और भी स्पष्ट' किया है। क्या यह सोचने में मैं ठीक हूँ ?

.....नहीं, अभिनव

का अभिमत ही मुख्यतः नाट्य हुआ है।—उक्त मन्तव्य केवल व्यञ्जना तक ही सीमित है।

२. ध्वन्यालोक (सं० आ० वि०) की भूमिका में आपने लिखा है—

'ध्वनि और रस दोनों में रस ही अधिक महत्वपूर्ण है उसी के कारण ध्वनि में रमणीयता आती है। पर रस को व्यापक अर्थ में ग्रहण करना चाहिये।'—रस के अंतर्गत समस्त

भावविभूति अथवा अनुभूति वैभव आ जाता है ।' (पृ० ३२)

शका यह है कि 'रस और ध्वनि' की तुलना करके रस को अधिक महत्वपूर्ण बना कहा गया है, विशेषतः उस स्थिति में जब वाक्य में रस की वही धारणा स्वीकार की जा रही हो जो ध्वनिसिद्धान्त में कथित है। मुझे लगता है ध्वनि तो कथ्य के प्रतीयमान होने की प्रक्रिया है, यह प्रतीयमानता सलक्ष्यक्रम हो या फिर असलक्ष्यक्रम। ध्वनिसिद्धान्त बहिर्बोध्य की अनुभूति के व्यंग्य होने का विवेचन करता है। यह रस के व्यंग्य होने का ही नहीं, वस्तु और अलंकार रूप अर्थ के व्यंग्यत्व अथवा अनुभूति मात्र के व्यंग्यत्व का प्रमाण प्रस्तुत करता है। क्या यह विचारणा ठीक है ?

..... वस्तु और अलंकार की समन्वयता में भी भाव या रागतरंग का सत्त्वातिनिवार्य रहता है।

आपने लिखा है—'रसशास्त्र के अनुसार रागतरंग की सीमा के भीतर भी रस स्वरूप अत्यन्त व्यापक है। शास्त्र में रस की परिधि के अन्तर्गत रस, रसामास—भावशक्ति का निर्भ्रान्त रूप से समावेश किया है क्या ।'

—रस-सिद्धान्त, पृ० ३१६

रसशास्त्र से यहाँ क्या तात्पर्य है ? जिस रस-शास्त्र की परिधि में रसामासादि का आख्यान है वह भरत का तो है नहीं, भरत ने रसामास का स्पष्ट उल्लेख नहीं किया है। रसामासादि के विषय में सर्वप्रथम प्रामाणिक विवेचन आनन्दवर्धन ने ही किया है। आनन्दवर्धन से मम्मट तक का यह रसामासादि असलक्ष्य-क्रम व्यंग्य के प्रकार रूप में ही वर्णित है।

तब आपने जिस 'रसशास्त्र' का उल्लेख किया है, वह आनन्दवर्धन का असंलक्ष्यक्रम व्यंग्य का ही रसशास्त्र है अन्य नहीं, रस को व्यंग्य आप भी मानते हैं। क्या यह विचारणा सही है ?

.....रसशास्त्र यहाँ 'रस-सिद्धान्त' का पर्याय है— किसी ग्रन्थ का वाचक नहीं है।

४. आपने रस में अनुभूति का अतिशय और ध्वनि में कल्पना को प्रधानता मानी है। आनन्दवर्धन तो 'कौन्वद्वन्द्ववियोगस्य' आदि श्लोक द्वारा मूल में ही अनुभूति मानते हैं। फिर ध्वनि में अनुभूति का निषेध कहीं नहीं किया गया है। ऐसी स्थिति में ध्वनि में कल्पना को अधिक महत्त्व दिया गया है—यह कैसे प्रमाणित हो सकेगा ?

.....यह रस-ध्वनि है जो रस से अधिक है।

.....प्रश्न प्रधानता का है रस का आधार-तत्त्व है भाव और ध्वनि में 'कल्पना का आधार रहता है।

५. समस्त भावसम्पदा और अनुभूति वैभव जिसमें समाहित हो ऐसा सिद्धान्त तो फिर 'ध्वनि' ही है। ध्वनिसिद्धान्त-प्रतिपादित रस-प्रकल्पना ही काव्य में संगत है, यह रस अर्थरूप ही है।

.....नहीं—ऐसा क्यों ? ध्वनि की स्वतंत्र सत्ता ही इस बात पर आधृत है कि उसमें भाव-सम्पत्ति गौण भी हो सकती है, जबकि रस में यह सम्भव नहीं है।

प्रियवर

आपके प्रश्नों पर मैंने अपनी प्रतिक्रियायें सूचित कर दी हैं। इस समय और अधिक लिखने का अवकाश नहीं है। क्षमा करेंगे।

शुभेपी
डॉ० नगेन्द्र

BIBLIOGRAPHY

- | | |
|---------------------------------|--|
| <i>Abercrombie (Lascelles)</i> | <i>Idea of great poetry</i> 1925 |
| <i>Allport (Gordon W)</i> | <i>Personality and Social En-</i>
<i>counter</i> 1960 |
| <i>Anandavardhana</i> | <i>Dhvanyaloka</i> 1928 |
| <i>Barflett (Francis H)</i> | <i>Sigmund Freud</i> 1938 |
| <i>Barlinga (Surendra)</i> | <i>Saundarya tatva aur kavya</i>
<i>siddhant</i> |
| <i>Baudouin (C)</i> | <i>Psychoanalysis and Aesthe-</i>
<i>tics tr by Eden and Cedar</i>
<i>Paul</i> 1924 |
| <i>Bealy and Matchett</i> | <i>Poetry from statement to</i>
<i>meaning</i> |
| <i>Bergson (H)</i> | <i>Introduction to Metaphy-</i>
<i>sics</i> 1912 |
| <i>Bernard (L L)</i> | <i>Misuse of intinct in the</i>
<i>Social Sciences (Psycholo-</i>
<i>gical Review Vol 28</i> 1921) |
| <i>Bhamsha</i> | <i>Bhamahalankara</i> 1909 |
| <i>Bhanu (Jagannath Prasad)</i> | <i>Kavya prabhakar</i> |
| <i>Bharata</i> | <i>Natya Sastra</i> 1929 |
| <i>Bhatta (Mahima)</i> | <i>Vyakti viveka</i> 1909 |
| <i>Bhatta (Mukul)</i> | <i>Abidha vritti matrka</i> 1916 |
| <i>Bowra (C M)</i> | <i>Background of modern</i>
<i>poetry</i> 1946 |
| <i>Brill (A)</i> | <i>Creative experiment</i> 1949. |
| <i>Brown (Stephen J)</i> | <i>Psychoanalysis</i> |
| <i>Browne (Thomas)</i> | <i>World of imagery</i> 1927 |
| | <i>Theory of beauty quoted by</i>
<i>E F Carritt.</i> 1940 |
| <i>Carr (Harvey A)</i> | <i>Psychology</i> 1935 |
| <i>Carrist (E F)</i> | <i>Theory of beauty</i> |
| <i>Cary (Joyce)</i> | <i>Art and Reality</i> 1958 |

<i>Chaitanya (Krishna)</i>	:	New history of Sanskrit literature. 1962.
<i>Cook</i>	:	Defence of poetry.
<i>Groce B)</i>	:	Essence of Aesthetic. 1921.
<i>Cuber and Harroff</i>	:	Readings in Sociology. 1962.
<i>Dandin</i>	:	Kavyadarsa. 1910.
<i>De (S. K.)</i>	:	History of Sanskrit Poetics. Rev. Ed. 1960.
<i>De (S. K.)</i>	:	Sanskrit poetics.
<i>De S. K.)</i>	:	Studies in the history of Sanskrit poetics. 1925.
<i>Dewey (John)</i>	:	Art as experience. 1934.
<i>Dhananjaya</i>	:	Dasarupaka. 1917.
<i>Dikshita (Appayya)</i>	:	Kuvalayananda
<i>Dixit (Anand Prakash)</i>	:	Ras siddhant swarup aur vishlesan.
<i>Doby (John T.)</i>	:	Introduction to Social Psychology.
<i>Dunlap (Knight)</i>	:	Are there any instincts. (Journal of abnormal Psychology. Vol. 14. 1919)
<i>Dwivedi (R. C.)</i>	:	Principles of Literary Criticism in Sanskrit.
<i>Dwivedi (Reva Prasad)</i>	:	Ananda Vardhan.
<i>Edman Trwin)</i>	:	Art and man.
<i>Eliot (T. S.)</i>	:	Music of poetry. 1942.
<i>Empson (W)</i>	:	Seven types of ambiguity.
	:	Encyclopedia of Philosophy Vol. 1.
<i>Faris (Elsworth)</i>	:	Are instincts data or hypotheses. (American journal of Sociology. Vol. 27. 1921)
<i>Freeman</i>	:	Linguistics and Literary style.
<i>Freud (S)</i>	:	Group psychology and the analysis of the ego. 1922.
<i>Freud (S)</i>	:	Introductory lectures on Psychoanalysis.

<i>Fromm (Erich)</i>	•	Psychoanalysis and Religion 1950
<i>Gleason (H A)</i>		An introduction to Descriptive Linguistics
<i>Gnoli (R)</i>	1	Aesthetic experience according to Abhinava Gupta Ed & 1968
<i>Greene</i>		Arts and art criticism Ed 3 1952
<i>Gupta (Abhinava)</i>		Abhinava bharti 1926
<i>Gupta (Abhinava)</i>		Lochana on dhvanyaloka
<i>Gursey (P)</i>		Appreciation of poetry 1951
<i>Guthrie</i>		Psychology of human conflict Ed 2 1953
<i>Hall (Robert A Jr)</i>		Introductory Linguistics
<i>Hemachandra</i>		Kavyanusasana 1901
<i>Hiriyanna (M)</i>		Art experience, 1954
<i>Hockett</i>		A Course in modern Linguistics.
<i>Houseman (A E)</i>		Name and nature of poetry 1933
		Introductory Reading on Language
<i>Jagannatha</i>		Rasa gangadhara 1913
<i>Jain (Nirmala)</i>		Ras siddhant aur saundarya shastra
<i>Jain (Nirmala)</i>		Siddha t aur adhyayan
<i>Jain (Vimal Kumar)</i>		Kamayani men shabd shakti chamatkar.
<i>Jain (Vimal Kumar)</i>		Ras siddhant aur saundarya shastra
<i>Jayadeva</i>		Chandraloka ed by Jivanand 1966
<i>Kalelakar (Kaka) and Negandra</i>	•	Bhartiya kavya siddhant
<i>Kane (P V)</i>	1	History of Sanskrit poetics Ed 3 1961
<i>Krishna Chaitanya</i>	1	Indian Poetics
<i>Krishna Mesorithy (K)</i>	•	Essays in Sanskrit poetics
<i>Kshemendra</i>	1	Aucityavicharcharcha 1901
<i>Kumar Vimal</i>	•	Sundarya shastra ke tattva
<i>Kuntaka</i>	•	Vakrokti-jivita 1923

<i>Langer (Suzanne)</i>	:	Feeling and form. 1953.
<i>Langer (Susanne)</i>	:	Problems of art. 1953.
<i>Lashley (K. S.)</i>	:	Psychological Review. Vol. 45. 1938. p. 445.
<i>Leech (Geoffrey N)</i>	:	Linguistic guide to English poetry.
<i>Lewis (C. Day)</i>	:	Poetic image.
<i>Mammata</i>	:	Kavyaprakasa. 1911.
<i>Mannheim (Karl)</i>	:	Essays on the sociology of knowledge. 1952.
<i>Maritain (Jacques)</i>	:	Creative intuition in Art and poetry. 1953.
<i>Mc Conbrey (J. W.)</i>	:	American art. 1965.
<i>Mc Dougall (William)</i>	:	Introduction to Social Psychology 1916.
<i>Mishra (Bhagirath)</i>	:	Bharīya kavya shastra ka itihas.
<i>Mishra (Bhagirath)</i>	:	Hindi kavya shastra ka itihas.
<i>Mishra (Ramdohin)</i>	:	Kavyadarpan.
<i>Muktibodh</i>	:	Chand ka munha tedha.
<i>Muktibodh</i>	:	Eka Sahityaka ki dīry.
<i>Myers (Bernard. S.)</i>	:	Understanding the art. 1958
<i>Nagar</i>	:	Hindi ki prayogshil kavita aur uske prerana srtra.
<i>Nagendra</i>	:	Bharīya kavya shasra ki parampara.
<i>Nagendra</i>	:	Hindi vakrokti-jivam.
<i>Nagendra</i>	:	Kavya bimb.
<i>Nagendra</i>	:	Ras siddhant.
<i>Nagendra</i>	:	Riti kavya ki bhumika.
<i>Naidu (P. S.)</i>	:	Rasa doctrine and the concept of suggestion in Hindu Aesthetics (Journal of the Annamalai University. Sept. 1940, p. 8.)
<i>Ogden and Richards</i>	:	Foundations of Aesthetics. 1925.
<i>Osborne (Harold)</i>	:	Aesthetics and criticism. 1955.
<i>Ozenfant</i>	:	Foundation of modern art. 1952.

<i>Pandey (K. C)</i>	History of Indian Aesthetics 1950
<i>Parmer (Shyam)</i>	Akavita aur kala 'anda:bha
<i>Pathak (Jagannath)</i>	Dhvanyaloka
<i>Pouddar (Kanhayalal)</i>	Kavya kalpadrum
<i>Pouddar (Kanhayalal)</i>	Ras manjari
<i>Pollitt (J J)</i>	Art of Greece 1965
<i>Prasad Jaishankar)</i>	Kamayani
<i>Prescott (F C)</i>	Poetic mind 1922
<i>Raghavan (V)</i>	Number of Ra as 1940
<i>Raghavan V)</i>	Some concepts of Alamkar shastra
<i>Raghavan (V)</i>	Studies in some concepts of the alamkara shastra 1942
<i>Rajashekhara</i>	Kavyamimamsa 1916
<i>Rathbun and Hayes</i>	Layman's guide to modern art Ed 4 1957
<i>Read Herbert)</i>	Art and society
<i>Read (Herbert)</i>	Meaning of art.
<i>Read (Herbert)</i>	True voice of feeling (studies in English Romantic poetry 1954)
<i>Read (L A)</i>	Study in Aesthetics 1931
<i>Riviere (Joan)</i>	: Introductory lectures on Psychoanalysis
<i>Rosenberg Bernard) and Mann- inghiste (David)</i>	. Mass Culture 1964
<i>Royce (James E)</i>	. Man and Nature
<i>Rudrata</i>	Kavyalamkara, 1906
<i>Ruyyaka</i>	Alamkar sarvasva 1915
<i>Sankaran (A)</i>	: Some aspects of literary criticism in Sanskrit 1929
<i>Santayana (George)</i>	. Sense of beauty 1935
<i>Sastri (P P)</i>	Philosophy of Aesthetic Pleasure
<i>Shand (A F)</i>	. Character and the emotions (Mind, New Series, Vol. 5 1896)
<i>Sharma (Krishan Kumar)</i>	. Vyanyana Siddhi aur parampara

<i>Sharma (Roma Kant)</i>	:	Chayavad-itar Hi di kavi a.
<i>Shastri (Kali Charan)</i>	:	Requites of poet. (Journal of the Department of Letters. Vo. 26, p. 1-31)
<i>Shastri (Shri Dharanand)</i>	:	Laghu Siddhant Kaumu i.
<i>Sukla (Ram Chandra)</i>	:	Ras mimamsa.
<i>Shyam Sundar Das</i>	:	Sahityalocchan.
<i>Singh (Namvar)</i>	:	Kavita ke naye pratiman.
<i>Singh (Shambhu Nath)</i>	:	Prayogavad aur nayi kavita.
<i>Singh (Shiv karan)</i>	:	Kala Srijan prakriya.
<i>Skard (A. G.)</i>	:	Needs and needenergy (Character & personality Vol. 8. 1939. p. 28-41)
<i>Smith (Alfred G.)</i>	:	Communication and Cul- ture. 1966.
<i>Strass (Anselum)</i>	:	Mead on Social Psychology.
<i>Strass and Lindesmith</i>	:	Social psychology. 1949.
<i>Strong (L. A. G.)</i>	:	Common sense about poetry 1952.
<i>Tegara (Victoria)</i>	:	Art and human intelli- gence. 1965.
<i>Thomas (F. W.)</i>	:	Making of a Sanskrit poet. (Bhandarkar Commemora- tion Volume. p. 375-86)
<i>Thompson (Clara)</i>	:	Psychoanalysis. 1931.
<i>Tiwari (Ramanand)</i>	:	Sahitya kala.
<i>Tolstoy (Leo)</i>	:	What is art ? 1905.
<i>Udbhata</i>	:	Kavyalamkara samgraha ed. by M. R. Telang. 1915.
<i>Upadhyaya (Ayoudhya Prasad)</i>	:	Raskalash.
<i>Vajpeyi (Kailash)</i>	:	Adhunik Hindi Kavita men shilp.
<i>Vajpayi (Nand Dulare)</i>	:	Naya sahitya : Naye Prashna.
<i>Vamama</i>	:	Kavyalamkar sutra vritti. 1922.
<i>Varma (Lakshmi Kant)</i>	:	Nayi Kavita ke partiman.
<i>Varshney (L S.)</i>	:	Beesvi shatabdi ka Hindi Sahitya. Naye Sandarbh.

<i>Vasu (S C)</i>	Panini Asthadhyayi Vol. I
<i>Vishweswar, Ed</i>	Dhvanyaloka.
<i>Vissvanath</i>	Sahitya darpan 1951.
<i>Vyas (Bhola Shankar)</i>	Dhvani sampraday aur uske siddhant
<i>Weismann (Donald L)</i>	Visual arts as human experience
<i>Weitz (Morris)</i>	Problems in Aesthetics, Ed 9 1969
<i>Wellek (Rene)</i>	History of modern criticism 1955
<i>Wellek (Rene) and Warren (Austin)</i>	Theory of Literature. 1949.
<i>Whalley (George)</i>	1 Poetic process 1953
<i>Whitehead (A N)</i>	1 Symbolism its meaning and effect 1928
<i>Wickiss (Ralph L)</i>	2 Introduction to art activities

JOURNALS

- American Journal of Sociology, Vol 27
 Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute
 Vol 24 (Poona)
 Indian Culture Vol 6
 International Journal of Social Sciences
 International Encyclopedia of Social Sciences
 Journal of Oriental Research, Madras Vol 7
 Journal of Abnormal Psychology Vol. 14.
 Journal of the Annamalai University, Sept 1949
 Psychological Review, Vol 42
 Psychological Review, Vol 35
 Psychological Review, Vol 45
 Psychological Review, Vol 28